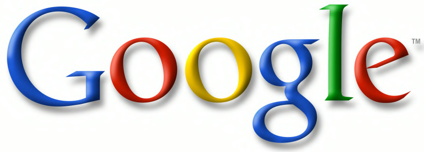
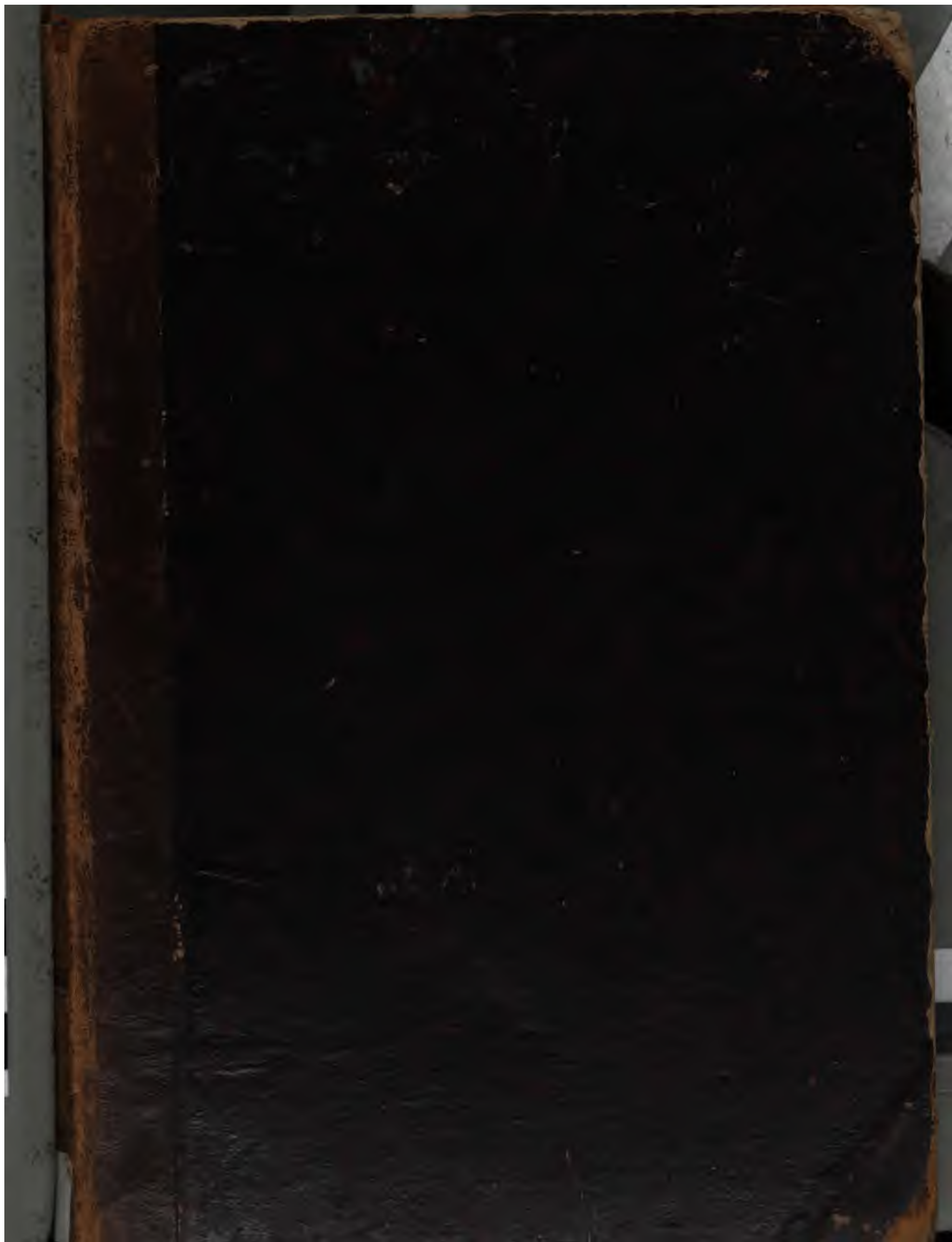
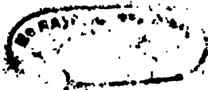






П. О. МОРОЗОВЪ.

ОЧЕРКИ

ИЗЪ ИСТОРІИ

РУССКОЙ ДРАМЫ

XVII—XVIII столѣтій.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія В. С. Балашева, Екатерининск. кан., № 78.
1888.

Екатерининскій кан., д. № 78.
2814.

Предметомъ этихъ очерковъ служатъ первые шаги русской драматической литературы, первыя робкія попытки внести въ нашу умственную и общественную жизнь новое образовательное начало въ видѣ духовнаго и свѣтскаго театра. Эта эпоха въ исторіи нашей сцены, интересная въ особенности для характеристики западно-европейскихъ литературныхъ вліяній, оставалась до сихъ поръ недостаточно и невѣрно освѣщенною, такъ какъ относящіеся къ ней факты, въ ихъ взаимной связи, не были еще изслѣдованы съ возможною полнотою.

Источниками для настоящей работы служили преимущественно печатные и рукописные тексты драматическихъ произведеній. Болѣе всего я обязанъ превосходному, но, къ сожалѣнію, незаконченному, сборнику Н. С. Тихонравова, и главная моя задача заключалась въ томъ, чтобы представить подробный литературно-историческій и бытовой комментарій къ текстамъ этого сборника и другимъ однороднымъ произведеніямъ, въ него не вошедшимъ. Уже въ самой постановкѣ подобной задачи заключается указаніе на ея трудность, обусловленную недостаточностью и отрывочностью матеріала, а иногда и его недоступностью. Надѣюсь, во всякомъ случаѣ, что подробный анализъ моего труда убѣдитъ компетентныхъ читателей, что здѣсь не было недостатка ни въ самостоятельныхъ разысканіяхъ, ни въ добросовѣстности, съ какою я старался не упускать изъ виду ни малѣйшей подробности въ общей исторической картинѣ. Прежде всего и больше всего я руководился требо-

ваніемъ самой строгой документальности, возможно болѣе точной провѣрки наличныхъ свѣдѣній: по моему убѣжденію, въ исторіи литературы, какъ и въ исторіи вообще, факты сомнительной достовѣрности не должны имѣть мѣста. Въ тѣхъ случаяхъ, когда мнѣ приходилось пользоваться чужими работами, я всегда старался проводить должную грань между несомнѣнностью и предположеніемъ, ничего не принимая на вѣру и устраняя все, что противорѣчило источникамъ.

Можетъ быть, въ нѣкоторыхъ отдѣлахъ моего труда найдется не мало подробностей, уже давно извѣстныхъ въ научной литературѣ; но мнѣ казалось, что назначая книгу не исключительно для спеціалистовъ, невозможно обойтись безъ подобныхъ повтореній.

Слѣдуя примѣру старинныхъ драматурговъ и обращаясь къ читателямъ съ заключительною просьбою о снисхожденіи къ возможнымъ ошибкамъ, я считаю также долгомъ выразить искреннюю благодарность лицамъ, которыя въ продолженіе моего труда относились къ нему съ добрымъ участіемъ и содѣйствіемъ: И. М. Болдакову, А. Н. Веселовскому, Д. Ѳ. Кобеко, М. И. Кудряшову, Л. Н. Майкову, Ор. Ѳ. Миллеру, А. Н. Пыпину, Н. В. Рузскому, Н. И. Стороженку, М. И. Сухомлинову, Н. С. Тихонравову, П. В. Шейну, И. А. Шляпкину и В. Е. Якушкину.

П Морозовъ.

4-го августа 1888 г.

Содержаніе.

ГЛАВА I. Введеніе. Изученіе драматической литературы на западѣ и у насъ (1—2). Ученые труды по исторіи русской драмы (3). Задача настоящихъ очерковъ и ихъ содержаніе (4—9). **Драматическій элементъ въ народной словесности.** Обряды и игры. Святки (9—14). Масляница (15). Зима, весна и лѣто (16 — 17). Скоморохи (17 — 20). Кукольная комедія (20). Бытовые обряды: свадьба (20 — 24); хороводныя игры (24 — 28). Общіе выводы (28 — 29).

ГЛАВА II. Разсказы путешественниковъ о заграничномъ театрѣ: Авраамій Суздальскій (29—33); русскіе послы въ Польшѣ (33); Лихачевъ (33—34); Потемкинъ (34); общее заключеніе о нихъ (35). **Церковныя дѣйства** въ Византіи (35—37) и у насъ: умовеніе ногъ (37—39); хожденіе на осляти (39—42); пещное дѣйство (42—46). Общіе выводы (46).

ГЛАВА III. Школьная драма въ западной Европѣ (47—53) **и Польшѣ** (53—54); ея форма (54—57) и содержаніе (57 — 63); мѣсто и время представленія (63 — 65). Интермедіи польскія и русскія; ихъ форма и содержаніе (65—78). **Народныя дѣйства и вертепъ** въ западной Европѣ (78—82), Польшѣ (82—85), Малороссіи (85—93) и Бѣлоруссіи (93—94). Раекъ (94—95). Рождественская драма Димитрія Ростовскаго (95—102).

ГЛАВА IV. Школьная драма въ Кіевской академіи. Общій ея характеръ (103 — 104). Дѣйство объ Алексѣѣ Божіемъ человѣкѣ (104—112). Дѣйствіе на Страсти Христовы (112—115). Мудрость Предвѣчная (115 — 117). Ростовское дѣйство (117). Кающійся Грѣшникъ (117 — 118). Пасхальное дѣйство въ Тобольскѣ (118—119). Судъ надъ грѣшною душою (119—120). Общее заключеніе о южно-русской школьной драмѣ (120 — 121). **Школьныя дѣйства въ Москвѣ.** Спектакли при Самозванцѣ (121 — 122). Симеонъ Полоцкій и его комедіи о Навуходоносорѣ (122—123) и о блудномъ сынѣ (123—129).

ГЛАВА V. Театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ. Мѣры противъ народнаго веселья (130—131). Новыя вѣянія въ русской жизни XVII вѣка (131—132). Мысль о театрѣ и поиски за актерами (132—134). Пасторъ Грегори. Его положеніе въ Москвѣ (134 — 139). Комидійное строеніе (139—141). Первый

спектакль (141—142). Комидійная хоромина (142—145). Актеры (145—146) и репертуаръ (146—147). Англійскіе комедіанты, ихъ исторія и репертуаръ (147—155). Русскія комедіи XVII вѣка; ихъ хронологія (155—159). Артаксерксово дѣйство (159—162). Іудиеь (162—175). Комедія о Товіи (175—176). Комедія объ Іосифѣ (176—180). Темиръ-Аксаково дѣйство (180—188). Комедія объ Адамѣ и Евѣ (188—197). Балетъ (197—198). Степанъ Чижинскій (198—199). Уничтоженіе комидійной храмины (199 — 200). Вопросъ объ авторствѣ царевны Софьи (201—206).

ГЛАВА VI. Театръ при Петрѣ Великомъ. Заграничное путешествіе царя (207—208) Поиски за комедіантами. Янъ Сплавскій (208). Труппа Кунста и комидійная храмина (209—214). Отто Фирстъ (214—215). Судьба публичнаго театра въ Москвѣ (215 — 217). Спектакли въ Преображенскомъ (217). Госпитальный театръ (217 — 218). Спектакли въ Петербургѣ (219—220) Общія замѣчанія о репертуарѣ (221—222). Нѣмецкая драматическая литература второй половины XVII вѣка. Ученая драма. Дѣятельность Фельтена (222—235). Репертуаръ Кунста и Фирста (235—237). Сципіо Африканъ (237 — 246). Постоянный Папиніанусъ (246). Честный измѣнникъ (246 — 253). Принцъ Пикельгерингъ (253 — 262). Комедія о Донъ-Янѣ (262—265). Несохранившіяся піесы (265—266).

ГЛАВА VII. Театръ при Петрѣ Великомъ (продолженіе). Пьесы, не входившія въ репертуаръ Кунста и Фирста. Переводы мольеровскихъ комедій: Амфитріонъ (267—271). Драгія смѣяныя (271 — 277). Драматическая обработка повѣствовательныхъ сюжетовъ. Евдонъ и Береа (277 — 279). Индрикъ и Меленда (279—289). Киръ и Томира (289—292). Народные любительскіе спектакли. Комедіи о Соломонѣ (293 — 294); о Максимиліанѣ (295—297); интермедіи (297—299); Лодка (299—300). Общіе выводы (300—302). Опер. «Дафнисъ» (302—305).

ГЛАВА VIII. Духовная драма XVIII столѣтія. Обработка житій святыхъ (306 — 307)а Комедія о царѣ Давидѣ (307—308). Школьная драма въ Московской академіи. Ужасная измѣна (309 — 319). Страшное изображеніе (320 — 322). Царство міра (323—324). Торжество міра православнаго (325—327). Панегирическія дѣйства и Торжественныя врата (327—328). Ревность православія (328 — 334). Свобожденіе Ливоніи (334—336). Божіе уничиженіе (337—340). Интермедіи (340—345). Школьная драма въ провинціальныхъ семинаріяхъ. Ростовская Димитріевская комедія (345—348). Духовныя дѣйства при дворѣ (348). Стефанотокосъ (349—357). Школьная драма въ Кіевской академіи. Ѳеофанъ Прокоповичъ и его «Владиміръ» (358—368). Лаврентій Горка и его «Іосифъ» (368 — 370). Общій характеръ кіевскихъ школьныхъ дѣйствъ (371—375). Заключеніе (375—380).

Дополненія и поправки (381—383).

Указатель.

I.

Судьбы драматической литературы и театра на Руси до сихъ поръ еще не были предметомъ такого спеціальнаго изслѣдованія, которое, основываясь на внимательномъ изученіи историческихъ фактовъ, задалось бы цѣлью представить по возможности полную картину развитія нашей драмы. Громадный матеріалъ, накопившійся въ продолженіе слишкомъ двухсотлѣтняго существованія русской сцены, остается почти вовсе не разработаннымъ; мы имѣемъ лишь отдѣльные этюды о произведеніяхъ того или другого изъ выдающихся драматическихъ писателей нашихъ, имѣемъ анекдотическія театральныя воспоминанія, сухіе и далеко не полные хронологическіе перечни афишъ, нѣсколько біографій, — но исторія русской драмы еще впереди. Научная обработка коснулась до сихъ поръ лишь исторіи первоначальнаго періода нашего театра, — конечно, потому, что первыя попытки установить извѣстный литературный родъ всегда обращаютъ на себя особенное вниманіе историковъ литературы; но и въ этой области были сдѣланы, покуда, только еще первые шаги, намѣчены только основные пункты изслѣдованія, и множество частныхъ вопросовъ, связанныхъ съ исторіей этого періода и весьма для нея важныхъ, еще ожидаетъ своего разрѣшенія.

Не вдаваясь въ подробное разсмотрѣніе причинъ этого недостаточно внимательнаго отношенія нашей исторической науки къ театру и его литературѣ, замѣтимъ, что и на Западѣ изученію историческаго развитія драмы также долгое время не счастливилось. Національныя литературы западной Европы были до такой степени порабощены классическою піитикой, безусловно отрицавшею все несоглас-

ное съ ея узкими нормами, что вліяніе этой піитики сказывалось, въ видѣ ученыхъ предразсудковъ, даже и тогда, когда на практикѣ она была уже совсѣмъ похоронена. Такъ, напримѣръ, во Франціи только лѣтъ сорокъ тому назадъ впервые узнали, по документальнымъ источникамъ, о существованіи народнаго театра до XV вѣка, и первые издатели и изслѣдователи этихъ источниковъ считали своею обязанностью извиняться передъ публикой за грубость и отсутствіе „изящнаго вкуса" въ этихъ произведеніяхъ „варварскаго періода" французской сцены. Подобное же явленіе имѣло мѣсто и въ Германіи, и въ Италіи. Даже и въ тѣхъ странахъ, гдѣ вліяніе классицизма было настолько слабо, что не могло отнять у театра его національныхъ особенностей, въ Англіи, въ Испаніи, даже и тамъ научная исторія первоначальнаго періода драматической литературы возникла сравнительно лишь въ недавнее время. За то, въ продолженіе послѣднихъ трехъ-четырехъ десятилѣтій масса любопытнѣйшаго матеріала, извлеченнаго изъ средневѣковыхъ рукописей и поражающаго своимъ разнообразіемъ и яркою свѣжестью, уже успѣла возбудить такой научный интересъ и вызвать столько изслѣдованій, частныхъ и общихъ, что въ настоящее время исторія драмы на Западѣ, безъ сомнѣнія, стоитъ на одинаковой научной высотѣ съ исторіей остальныхъ областей литературы, для которыхъ она является необходимымъ и весьма цѣннымъ дополненіемъ.

У насъ научная разработка исторіи драматической литературы и театра, какъ мы уже сказали, покуда только еще начата. Критическая исторія нашей литературы и вообще-то возникла не очень давно, не болѣе тридцати лѣтъ тому назадъ, и до сихъ поръ еще не можетъ похвалиться количествомъ изслѣдованій, которыя вполнѣ отвѣчали бы строгимъ научнымъ требованіямъ; поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго, что область исторіи нашей драмы и театра, считающихся наименѣе самостоятельными, все еще остается какъ-то въ сторонѣ отъ проторенной дороги, и что въ этой области и до сихъ поръ на каждомъ шагу приходится имѣть дѣло съ разнаго рода совершенно произвольными догадками, грубыми промахами, съ мнѣніями ни на чемъ не основанными и, тѣмъ не менѣе, заявляемыми категорически и повторяемыми на вѣру, безъ всякой критической оцѣнки [1])...

[1]) Такъ, напримѣръ, не далѣе, какъ въ 1883 году Московское Общество исторіи и древностей признало возможнымъ напечатать, безъ всякихъ поясненій и даже съ похвалой, такую ни съ чѣмъ не сообразную компиляцію, какъ „Хроника русскаго театра", *Ив. Носова*, гдѣ о первоначальномъ періодѣ нашей сцены

Только со времени появленія извѣстной книги Пекарскаго „Наука и литература при Петрѣ Великомъ“ (1861) нѣкоторые изъ нашихъ ученыхъ стали серьезно интересоваться вопросомъ о началѣ русскаго театра и позаботились о приведеніи въ извѣстность и о критической разработкѣ относящагося сюда матеріала. Изслѣдованія Пекарскаго въ этой области начинаются, собственно, съ 1857 года, когда въ Современникѣ явилась статья о мистеріяхъ и старинномъ театрѣ въ Россіи. Въ слѣдующемъ году, въ томъ же журналѣ, онъ напечаталъ статью объ актерахъ при Петрѣ Великомъ. Обѣ эти статьи, представлявшія первую попытку ученаго изслѣдователя освѣтить этотъ темный уголъ нашей литературы, составили потомъ, въ переработанномъ видѣ, 14-ю главу І-го тома названной выше книги. Одновременно съ этимъ Н. С. Тихонравовъ сталъ помѣщать въ издававшихся имъ Лѣтописяхъ русской литературы и древностей подлинные тексты русскихъ драматическихъ произведеній XVII и XVIII вв. и напечаталъ составленную по документальнымъ источникамъ статью: „Начало русскаго театра“ (Лѣтописи, т. III, 1861). Дальнѣйшіе труды проф. Тихонравова (актовая рѣчь 1872 года: „Первое пятидесятилѣтіе русскаго театра“ и изданіе текстовъ русскихъ драматическихъ произведеній 1672—1725 гг.), Алексѣя Ник. Веселовскаго (Старинный театръ въ Европѣ. Москва 1870 и Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater. Prag 1876) и Н. П. Петрова (Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка. Кіевъ 1880, и статьи „О словесныхъ наукахъ и литературныхъ занятіяхъ въ Кіевской академіи“ въ Трудахъ Кіевской духовной академіи 1866 и 1868 гг.), вмѣстѣ съ немногими документами, сообщенными Н. В. Калачевымъ (Архивъ юридическихъ и практическихъ свѣдѣній 1869 года, выпускъ VI), А. Н. Поповымъ (Библіографическія Записки 1861 года), И. Е. Забѣлинымъ (Бытъ русскихъ царицъ) и Е. В. Барсовымъ (Чтенія Общества исторіи, 1883 года),—вотъ, за исключеніемъ весьма немногочисленныхъ частныхъ изслѣдованій, вся наша ученая литература по вопросу о начальномъ періодѣ русской сцены. Между тѣмъ, наличный матеріалъ для исторіи этого періода, хранящійся въ рукописяхъ и отчасти уже появившійся въ печати, не смотря на свою отрывочность и непол-

разказываются самыя нелѣпыя выдумки (см. нашъ разборъ этой книги въ *Журн. Мин. Нар. Пр.* 1884 г., ч. 234). Мало того: въ журналахъ появились статьи, въ которыхъ сообщенія этой „Хроники“ были повторены, какъ непреложныя, и на основаніи ея читались даже лекціи объ исторіи нашего театра...

ноту, все-таки даетъ возможность выяснить наиболѣе характерныя особенности нашей старинной драматической литературы и представить болѣе или менѣе цѣльный очеркъ постепеннаго ея развитія съ первыхъ ея шаговъ до той поры, когда театръ успѣлъ уже занять въ русской жизни прочное, постоянное мѣсто. Систематическій сводъ этого матеріала, какъ стараго, такъ и новаго, и строгая фактическая провѣрка прежнихъ свѣдѣній, которая дала бы возможность устранить произвольныя сужденія и основать общіе выводы на несомнѣнныхъ историческихъ данныхъ,—такова главная задача предлагаемыхъ очерковъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, представляется и другая задача, болѣе общаго характера, опредѣляемая самою сущностью того литературнаго рода, который подлежитъ здѣсь нашему изслѣдованію.

Изъ всѣхъ видовъ поэтическаго творчества драма, удовлетворяя всѣмъ присущему стремленію къ наглядности, является наиболѣе полнымъ и живымъ воспроизведеніемъ жизни; она дѣйствуетъ на чувство зрителя гораздо сильнѣе и непосредственнѣе, чѣмъ лирическая пѣсня или спокойный эпическій разказъ; въ ней жизнь отражается, безъ сомнѣнія, значительно ярче и образнѣе, чѣмъ въ другихъ областяхъ литературы. Такимъ образомъ, постепенное развитіе драматической формы, отъ самыхъ раннихъ и несовершенныхъ проявленій драматизма въ народной поэзіи до художественной обработки драматическихъ сюжетовъ, идетъ параллельно постепенному развитію самой жизни и ея руководящихъ идей. Главный источникъ драматической поэзіи у всѣхъ народовъ находится внѣ области литературы, именно — въ религіозномъ обрядѣ, отъ котораго драма обособляется лишь весьма медленно, все болѣе и болѣе воспринимая въ себя чуждые ему элементы. Въ раннюю пору развитія европейскихъ литературъ, въ пору наиболѣе широкой литературной взаимности, мы встрѣчаемъ въ области драмы факты совершенно одинаковаго значенія съ фактами изъ области эпоса: какъ въ эпосѣ намъ приходится имѣть дѣло съ длиннымъ рядомъ странствующихъ повѣстей, легендъ, сказаній, составляющихъ общее достояніе, всѣхъ одинаково интересующее, такъ и въ драмѣ передъ нами являются такіе же странствующіе сюжеты, чаще всего—драматическія варіаціи уже знакомыхъ эпическихъ мотивовъ, сюжеты, которые каждый считаетъ своею собственностью и переработываетъ сообразно своимъ вкусамъ и степени литературнаго образованія. Даже и по характеру своему первоначальная драма чрезвычайно близка къ эпосу: средневѣковая мистерія только внѣшнимъ образомъ усвоила драматическій методъ,

но дѣйствіе въ ней развивается вовсе не самостоятельно и крайне слабо; это—не болѣе, какъ лицевыя поясненія, иллюстраціи къ эпическому разказу, который и стоитъ на первомъ планѣ. Средневѣковая мистерія представляетъ, въ сущности, лишь воспроизведеніе на сценѣ скульптурныхъ изображеній готическаго храма или рукописныхъ миніатюръ. Драматическій элементъ усиливается, дѣйствіе ростетъ и становится живѣе по мѣрѣ того, какъ сама жизнь все болѣе и болѣе вторгается въ область драмы и овладѣваетъ ею, какъ своимъ орудіемъ, постепенно отдаляя театральный помостъ отъ церкви и перенося его на площадь. По мѣрѣ обособленія личной, индивидуальной литературной дѣятельности, въ драмѣ начинаютъ проявляться элементы оригинальной фантазіи и творчества, черты мѣстныя и національныя; вмѣстѣ съ тѣмъ, не прекращается и старый литературный обмѣнъ, принимая форму заимствованій, подражаній, передѣлокъ; въ драматической поэзіи этотъ обмѣнъ всегда былъ и есть гораздо оживленнѣе, чѣмъ въ другихъ областяхъ поэтическаго творчества; въ каждой данной литературѣ драма, сравнительно съ эпосомъ и лирикою, представляетъ гораздо болѣе точекъ соприкосновенія съ другими литературами. Если, при современномъ состояніи исторической науки, вообще немыслимо и безплодно было бы изолированное изученіе какой-либо одной литературы, то въ области драмы уже на каждомъ шагу необходимо обращаться къ помощи сравнительнаго метода, который одинъ только и можетъ привести къ правильному рѣшенію вопроса объ оригинальности и заимствованіи. Здѣсь болѣе чѣмъ гдѣ-либо изслѣдователю русской литературы представляется широкое поле для историческихъ сравненій—какъ съ однородными по духу и содержанію, но различными по формѣ, произведеніями нашей собственной литературы, такъ и въ особенности съ болѣе или менѣе аналогичными произведеніями литературъ западныхъ. Только такое сравнительное изученіе исторіи нашей драмы даетъ возможность, съ одной стороны, опредѣлить, на сколько именно русская дѣйствительность отражалась въ этой наиболѣе живой литературной формѣ, что̀ именно въ нашей драмѣ слѣдуетъ прямо занести на счетъ русской жизни, и, съ другой стороны, — прослѣдить судьбу общеевропейскаго литературнаго преданія на русской почвѣ.

Какъ у всѣхъ другихъ народовъ, такъ и у насъ на Руси, первыхъ признаковъ появленія драматическаго элемента въ словесности слѣдуетъ кать въ религіозномъ обрядѣ и сопровождающихъ его пѣсняхъ, и

вмѣстѣ съ тѣмъ въ играхъ, въ которыхъ мимическій инстинктъ, всякому человѣку присущій, находитъ выраженіе въ дѣйствіи. Такимъ образомъ, въ сохранившихся до нашего времени народныхъ обрядахъ, уже утратившихъ, подъ вліяніемъ христіанства, свое старое культовое значеніе, въ народныхъ праздникахъ, гаданьяхъ, хороводныхъ играхъ и т. п. мы видимъ присутствіе болѣе или менѣе значительной доли драматизма, видимъ не только діалогъ (самъ по себѣ еще не составляющій драмы), но діалогъ въ соединеніи съ поясняющею его мимикою, съ дѣйствіемъ, разчитаннымъ на зрителей[1]). Мало по малу изъ этихъ зачатковъ драматической словесности начинала вырабатываться и могла бы выработаться уже болѣе развитая народная комедія, еслибы не тяжкій запретъ, въ продолженіе многихъ вѣковъ безпощадно налагавшійся церковью на всякія народныя увеселенія, въ которыхъ строгіе ревнители благочестія видѣли бѣсовскую, душепагубную потѣху. Подъ вліяніемъ этого отрицательнаго отношенія къ народной фантазіи, послѣдняя не находила себѣ выраженія въ свободномъ творчествѣ, и развитіе народной комедіи было задержано надолго, такъ что и въ настоящее время немногія произведенія народной словесности, облеченныя въ драматическую форму, имѣютъ характеръ совершенно элементарный.

На той же первой ступени развитія остановилась и появившаяся было у насъ, подъ вліяніемъ отчасти византійскимъ, отчасти—западнымъ, церковная мистерія. Совершая богослуженіе на языкѣ, понятномъ народу, наша церковь, точно также, какъ и византійская, не нуждалась въ драматизированныхъ комментаріяхъ къ нему, бывшихъ необходимостью на Западѣ, и смотрѣла на нихъ подозрительно, какъ на изобрѣтеніе еретическаго латинства. Оттого немногія „дѣйства“ мистеріальнаго характера, случайно вошедшія у насъ въ церковный обиходъ, не получили дальнѣйшаго развитія и съ теченіемъ

---

[1]) Спѣшимъ оговориться относительно значенія, въ какомъ мы употребляемъ въ этихъ очеркахъ слово *драма*. Слѣдуя этимологіи, мы называемъ этимъ именемъ всякое произведеніе словесности (устной или книжной), въ которомъ *діалогъ* сопровождается *дѣйствіемъ*. Только соединеніе этихъ двухъ существенныхъ элементовъ даетъ, по нашему мнѣнію, право признать за даннымъ произведеніемъ характеръ драматическій; ни одинъ изъ нихъ, взятый въ отдѣльности драмы не составляетъ. Діалогъ развивается въ драму лишь тогда, когда къ нему присоединяется мимическая иллюстрація, имѣющая цѣлью воспроизвести объясняемое имъ дѣйствіе; съ другой стороны, пантомима, дѣйствіе безъ словъ, какъ бы ни была она выразительна, конечно, не есть произведеніе *словесности* или драматической литературы.

времени почти всѣ были оставлены, какъ излишнія и даже соблазнительныя.

Немногіе русскіе путешественники, которымъ случалось бывать за границей, большею частью послы, видали иногда въ италіанскихъ и нѣмецкихъ городахъ представленія мистерій и комедій; но, поражаясь великолѣпіемъ этихъ диковинныхъ зрѣлищъ, они, въ большинствѣ случаевъ, плохо понимали ихъ сущность и описывали ихъ почти исключительно съ внѣшней стороны, часто обращая вниманіе только на какую-нибудь мелочь и упуская изъ виду самое главное Потому ихъ разказы о западномъ театрѣ, къ тому же очень короткіе, и не могли имѣть у насъ какого-либо практическаго значенія.

Въ иномъ положеніи находилась южная Русь, которая, при своей непосредственной связи съ Польшею, рано стала доступна западному вліянію. Здѣсь это вліяніе отражалось и на церковномъ богослуженіи, которое внѣшнею своею обстановкою ближе подходило къ католическому, не чуждаясь драматическаго элемента, и всего болѣе отзывалось въ школахъ, устроенныхъ по латино-польскому образцу. Здѣсь уже съ половины XVII столѣтія входитъ въ обычай и постепенно развивается особый видъ драматической литературы — школьная драма. Сначала она является въ формѣ сухихъ, безжизненныхъ мистерій и нравоучительныхъ аллегорій іезуитскаго стиля; но окружающая школу дѣйствительность, живая и кипучая, полная борьбы и бурныхъ стремленій, скоро врывается въ эту область и захватываетъ себѣ мало по малу значительную долю въ школьныхъ драматическихъ упражненіяхъ. Народная жизнь со всѣми характерными своими особенностями ярко отражается въ интермедіяхъ, прерывающихъ важный ходъ схоластическаго дѣйства; выдающіяся явленія жизни политической и общественной находятъ себѣ отголосокъ въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ школьной драмы, авторы которой часто не въ силахъ скрыть свои чувства подъ холодною ученою аллегоріей. Благодаря этой живой сторонѣ своего содержанія, школьная драма и особенно школьныя интермедіи расходятся далеко за порогъ школы, пріобрѣтаютъ популярность среди различныхъ классовъ общества и становятся основою для дальнѣйшаго развитія народнаго театра. Коренное измѣненіе условій народной жизни на югѣ, такъ же мало благопріятствовавшее свободному развитію народныхъ силъ, какъ и на сѣверѣ, повело къ тому, что эти сѣмена народнаго театра заглохли и не дали плодовъ; но нѣтъ сомнѣнія, что на югѣ почва для нихъ была подготовлена въ гораздо большей степени, чѣмъ на сѣверѣ.

Въ XVII столѣтіи, съ появленіемъ ученыхъ кіевлянъ въ Великороссіи, школьная драма въ различныхъ ея варіаціяхъ становится извѣстна и въ Москвѣ; южно-русская колонія въ Москвѣ, Славяно-Греко-Латинская академія, получаетъ ихъ, вмѣстѣ со всѣмъ арсеналомъ тогдашней учености, отъ своей метрополіи, академіи Кіево-Могилянской, и Симеонъ Полоцкій продолжаетъ въ новой школѣ дѣло своихъ старыхъ кіевскихъ и польскихъ учителей. Одновременно съ этимъ, въ 70-хъ годахъ XVII вѣка, въ Москвѣ же возникаетъ новый театръ, привезенный изчужа и не имѣвшій прецедентовъ на русской почвѣ, театръ, хотя и русскій по языку, но международный по репертуару; драматическая литература, подъ непосредственнымъ вліяніемъ западной сцены, теряетъ свое прежнее нравоучительное направленіе и воспринимаетъ элементы драмы и народной комедіи нѣмецкой, англійской, французской, италіанской, совершенно чуждые старому мистеріальному и школьному театру. Потѣшная палата царя Алексѣя Михайловича и комидіальная храмина Петра Великаго были, такимъ образомъ, проводниками западнаго вліянія въ новую русскую литературу; но, съ одной стороны, эта литература и ея органъ — языкъ—въ то время только еще формировались и по своему складу вовсе не соотвѣтствовали тѣмъ образцамъ драмы, какіе были принесены намъ нѣмцами; съ другой стороны, и самые эти образцы, не обладая (за немногими исключеніями) какими-либо литературными достоинствами, по своему содержанію были чрезмѣрно далеки отъ русской жизни и потому исчезли почти безслѣдно, какъ только литература, уступая новымъ вліяніямъ, приняла другой оборотъ.

На югѣ польское вліяніе не парализовалось нѣмецкимъ, и Кіевская академія продолжала, до послѣднихъ годовъ прошлаго столѣтія, служить очагомъ школьной драмы, иногда, по прежнему, снабжая ею Москву и Петербургъ, въ особенности при Петрѣ Великомъ, когда эта драма, не смотря на свою схоластическую форму, отличалась оригинальностью и, служа своего рода комментаріемъ къ современнымъ событіямъ, развивалась въ тѣсной связи съ остальною литературою эпохи преобразованія.

По смерти Петра Великаго прекращаетъ свое существованіе нѣмецко-русская комидіальная храмина, а съ 40-хъ годовъ XVII столѣтія и школьная драма уже утрачиваетъ свое прежнее значеніе, продолжая существовать только въ южно-русскихъ школахъ, какъ необходимое упражненіе въ піитикѣ. Въ литературѣ являются иныя, новыя вѣянія; французскій классицизмъ, уже овладѣвшій въ это время

всѣми европейскими литературами, подчиняетъ себѣ и нашу поэзію. Тредіаковскій, Ломоносовъ и Сумароковъ являются подражателями французскихъ драматурговъ, и новый русскій театръ, основанный тѣмъ самымъ Волковымъ, который въ молодости игралъ въ школьныхъ мистеріяхъ, уже не имѣетъ ничего общаго съ театромъ временъ петровскихъ.

Таковы были, въ общихъ чертахъ, историческія судьбы русской драматической литературы и театра въ продолженіе того періода, которымъ ограничивается наше изслѣдованіе. Что касается до народной поэзіи, то, не задаваясь цѣлью подробнаго анализа входящихъ въ нее драматическихъ элементовъ (такъ какъ подобная задача могла бы послужить предметомъ особаго, самостоятельнаго труда), мы постараемся только сгруппировать наиболѣе типичные факты этого рода, чтобы впослѣдствіи имѣть возможность указать на взаимныя отношенія народной и книжной словесности въ области драматическаго искусства.

Несомнѣнно древнѣйшіе изъ сохранившихся до нашего времени народныхъ обрядовъ и игръ связаны съ праздниками солнечнаго года, установившимися, конечно, еще въ ту отдаленную пору, когда солнце чествовалось, какъ божество, дарующее жизнь природѣ. Два солноворота, зимній и лѣтній, дѣлятъ этотъ народно-праздничный циклъ на двѣ части и служатъ начальными днями цѣлаго ряда праздниковъ, изъ которыхъ многіе соединены съ обрядами драматическаго характера, имѣющими видъ особыхъ представленій съ извѣстнымъ распредѣленіемъ ролей и даже иногда съ нѣкоторою костюмировкою. Подъ вліяніемъ новыхъ, христіанскихъ идей, обрядъ, мало по малу, утрачиваетъ свое старое серьезное культовое значеніе, видоизмѣняется и становится лишь бытовою формальностью; пѣсня отдѣляется отъ него въ самостоятельное цѣлое и, осложняясь новыми элементами переходитъ въ игру, болѣе или менѣе драматизированную; такимъ образомъ постепенно вырабатывается особый видъ народной поэзіи, представляющій уже „драму“ въ настоящемъ значеніи этого слова, то-есть, діалогъ, соединенный съ поясняющимъ его дѣйствіемъ и предназначенный для представленія. Этотъ постепенный процессъ выдѣленія драмы изъ обряда, первоначально культового, можно прослѣдить въ нашей народной словесности въ различныхъ стадіяхъ его развитія.

Какъ по хронологической послѣдовательности солнечнаго года, такъ и по богатству драматическаго содержанія, первое мѣсто въ ряду народныхъ праздниковъ занимаютъ святки.

Послѣдніе дни стараго года и начало новаго съ давнихъ поръ имѣли и имѣютъ въ народномъ быту особенное, важное значеніе. Въ Аттикѣ съ незапамятной старины происходили въ это время такъ-называемыя сельскія Діонисіи, праздникъ пробы молодого вина; въ Римѣ эти дни были временемъ безшабашнаго разгула сатурналій; съ водвореніемъ христіанства, святки получили нѣсколько иную окраску, хотя, впрочемъ, окраску только внѣшнюю: старая ихъ сущность уцѣлѣла до сихъ поръ, представляя любопытный примѣръ такъ-называемаго „переживанія“ въ исторіи культуры. Святочная обрядность, въ ея проявленіяхъ у различныхъ народовъ Европы, представляетъ чрезвычайно много общаго и поразительно сходнаго даже въ мелочахъ. Какъ въ мірѣ древне-классическомъ Діонисіи, Врумаліи и Сатурналіи послужили зародышемъ народнаго театра, точно такъ же и въ средневѣковой Европѣ, и у насъ, преимущественно изъ святочныхъ игръ выдѣлились и развились элементы народныхъ драматическихъ зрѣлищъ. Поэтому для первоначальной исторіи нашей драматической литературы и театра многіе святочные обряды имѣютъ существенное значеніе.

Въ особенности слѣдуетъ это сказать о святочномъ переряживаніи и скоморошествѣ, проявляющихся повсюду въ Европѣ, и притомъ съ очень давняго времени, почти въ однихъ и тѣхъ же формахъ. Переряживаніе всегда соединено съ игрою, съ извѣстнымъ представленіемъ, иногда только мимическимъ (пляска, борьба и проч.), но очень часто и разговорнымъ. Древнѣйшія документальныя свидѣтельства о переряживаніи и соединенныхъ съ нимъ забавахъ на Руси восходятъ къ XI столѣтію и всегда заключаютъ въ себѣ строгое осужденіе этой потѣхи, какъ и всякаго иного проявленія народнаго веселья вообще. Таково извѣстное порицаніе москолудства [1]) въ словѣ Луки Жидяты; таково не менѣе извѣстное запрещеніе славянской Кормчей по списку 1282 года: „въ обличья игрьць и ликъственикъ или въ козьлогласованія не ходити, ни моужемъ облачатися въ женьскыя ризы, ни женамъ въ моужьскыя, ни лиць же косматыхъ възлагати на ся, ни козлихъ, ни сатоурьскихъ; косматая лица оубо соуть на поруганіе нѣкымъ оухыщрена, козлья же яко жалостьна и на плачъ подвизающе, сатоурьская же Діонисовъ празникъ

---

[1]) *Москолудство*, *москолудіе* соотвѣтствуетъ греческому μιμολογία; сюда же относятся слова: *москолудити*=μιμολογούμενοι и *москолудъ*=τινῶν γελοιαστῶν (изъ Житія Андрея Юродиваго, *Срезневскій*, Свѣд. и зам., № LXXXVII, стр. 172).

творяще бѣахоу" [1]). Это постановленіе Кормчей относится, однако, вовсе не къ русскому быту XIII вѣка, а представляетъ лишь дословный переводъ греческаго текста; при этомъ словами: „козляя, косматая и сатурьская лица" переданы προσωπεῖα τραγικά, κωμικὰ καὶ σατυρικά, точно такъ же, какъ „козлогласованіе" является буквальною передачею слова τραγῳδία. Само собою разумѣется, что у насъ, на Руси, не только въ XIII столѣтіи, но и никогда не было въ употребленіи трагическихъ, комическихъ и сатирскихъ масокъ, и переряживаніе имѣло вовсе не тѣ формы, какія осуждаются въ Кормчей.

Обычными и наиболѣе распространенными у насъ, да и повсюду въ Европѣ, типами ряженья являются фигуры животныхъ—волковъ, лисицъ, журавлей, въ особенности же медвѣдя и козы; далѣе, мужчины рядятся женщинами и наоборотъ; рядятся разбойниками, цыганами, чертями и т. д. [2]). При этомъ, какъ уже было замѣчено выше, ряженые или окрутники [3]) иногда ограничиваются лишь мимикой или пляской, иногда же разыгрываютъ и небольшія сценки очень незатѣйливаго содержанія. Если ряженые являются съ медвѣдемъ и козою, то разыгрывается извѣстное представленіе ручного медвѣдя, при чемъ „коза" подплясываетъ, ударяетъ въ „ложки" [4]); „цыгане" гадаютъ, продаютъ лошадей, воруютъ; „разбойники" представляютъ „лодку", то-есть, садятся на полу въ два ряда въ видѣ гребцовъ и поютъ „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ", съ прибавленіемъ діалога между атаманомъ и есауломъ [5]); въ Новгородской губерніи, гдѣ ряженые называются кудесниками, а ихъ шутки и представ-

---

[1]) *Буслаевъ*, Истор. Христом., 382—3; *Срезневскій*, Свѣд. и зам., № XLIV, стр. 67; *Веселовскій*, Разысканія въ области русск. духовн. стиха, VI—X, стр. 98.

[2]) Этногр. Сборникъ, II, 37, 229; Труды Яросл. Статист. Комитета, 1866, т. I (Увеселенія города Мологи).

[3]) Н. С. Тихонравовъ (*Лѣтописи русск. лит.*, III, отд. 2, стр. 11) полагаетъ, что *окрутникъ* означаетъ клеветника или обманщика, потому что въ такомъ именно смыслѣ употреблено это слово въ русскомъ переводѣ Римскихъ Дѣяній; но это значеніе, очевидно, уже производное; первоначальный же смыслъ названія ясенъ изъ глаг. *окрутиться*=обвертѣться (какою-нибудь одеждой), то-есть, перерядиться.

[4]) Содержаніе „медвѣжьей комедіи" см. у *Ровинскаго*, Русск. нар. картинки, V, 227—231; бѣлорусская „Коза"—у *Шейна*, Мат. для изуч. быта и языка русск. населенія Сѣв.-Зап. края, I, 89—98.

[5]) Этногр. Сборникъ, l. с. — *Михневичъ*, Историч. этюды русск. жизни, II, 423—429.

ленія—кудесами [1]), разыгрываются иногда уже цѣлыя піесы позднѣйшаго, литературнаго происхожденія (о которыхъ рѣчь впереди).

Въ Архангельской губерніи, въ селѣ Пижмозерѣ, ряженые „водятъ барина", то-есть, ходятъ изъ дома въ домъ, разыгрывая комическую бытовую сцену. Дѣйствующими лицами въ этомъ представленіи являются: баринъ, въ старомъ военномъ мундирѣ и высокой пуховой шляпѣ, и панья, его супруга, изображаемая однимъ изъ молодыхъ людей въ костюмѣ деревенской дѣвушки. Свиту барина составляетъ купчина, онъ же и палачъ, въ шляпѣ и армякѣ изъ чернаго сукна, съ ременною плетью въ рукахъ; у купчины имѣются: жеребецъ (мальчишка съ колокольчикомъ въ рукахъ), быкъ (мальчишка съ широкимъ лбомъ) и удивительные люди, пять мальчишекъ, вымазанныхъ сажею; наконецъ, въ представленіи участвуютъ просители и отвѣтчики, въ разныхъ шутовскихъ нарядахъ. Вся эта толпа, съ колокольчиками и фонаремъ впереди и съ важно шествующимъ бариномъ во главѣ, тянется къ ближайшей вечеринкѣ длинною вереницей, въ сопровожденіи любопытныхъ—взрослыхъ и ребятишекъ. Войдя въ избу, баринъ становится у передней лавки; справа отъ него становится панья, а слѣва—купчина. Баринъ, важно опираясь на палку, требуетъ водки; мальчишка, съ разными прибаутками, подноситъ ему косушку. Онъ выпиваетъ одну рюмку, другую подноситъ паньѣ, третью — купчинѣ, а четвертую выплескиваетъ на остальную публику, со словами: „Выпейте, православные!" Затѣмъ начинается комедь: „Здравствуйте, міряне!" „Здорово, баринъ". „Все ли у васъ ладно, нѣтъ ли ссоръ какихъ? Баринъ разберетъ". Подходятъ истцы и отвѣтчики, и начинается шутовской судъ и расправа. Виновныхъ баринъ отсылаетъ къ палачу, который бьетъ ихъ ременкой, съ разными прибаутками. Послѣ суда баринъ обращается къ купчинѣ съ вопросомъ: нѣтъ ли продажнаго жеребца? „Есть", говоритъ купчина. „Дорогъ ли?" „Сто рублей деньгами, сорокъ амбаровъ сушеныхъ таракановъ" и т. п. „Ну, это все у насъ найдется. Взыщете ли, міряне?" „Взыщемъ, господинъ баринъ". „Покажи-ка его мнѣ!" Мальчикъ-жеребецъ выбѣгаетъ и скачетъ передъ бариномъ. Далѣе, такимъ же порядкомъ, баринъ покупаетъ „быка" за 50 рублей и „удивительныхъ людей", по 25 рублей „за штуку". Представленіе заклю-

---

[1]) *Нов. губ. вѣд.* 1869, № 5; *Снегиревъ*, Русск. простонародн. праздники, II, стр. 33—34.

чается хоровою пѣсней, во время которой баринъ и панья ходятъ по комнатѣ, взявшись руками за платокъ [1]).

Эта игра въ „барина“ представляетъ, въ сущности, не что иное, какъ варіантъ старой и очень распространенной (повсемѣстно въ Европѣ) святочной (и дѣтской) игры въ „цари“, гдѣ выбранный царь также творитъ судъ и расправу и даетъ своимъ слугамъ разныя шутовскія приказанія [2]). „Удивительные люди“ нашей сцены напоминаютъ нѣмецкихъ ряженыхъ Wilde Männer, которые тоже пачкали себѣ лицо сажей. Старая игра, подъ вліяніемъ бытовыхъ условій, видоизмѣнилась и развилась въ сатирическое изображеніе отношеній помѣщиковъ къ крѣпостнымъ; подобный же мотивъ развивается и въ шутовскихъ діалогахъ, также разыгрываемыхъ святочными окрутниками на посидѣнкахъ и бесѣдахъ, какъ напримѣръ, въ діалогѣ, извѣстномъ подъ названіемъ: „Аѳонька новый и баринъ голый“. Здѣсь представленъ баринъ, который довелъ хозяйство своихъ крестьянъ до такой степени совершенства, что въ полѣ „колосъ отъ колоса не слыхать человѣчьяго голоса, копна отъ копны три дня ѣзды“ и. т. д. [3]). Шутъ-слуга издѣвается надъ нимъ и потѣшаетъ публику своими дурацкими отвѣтами. Съ подобнымъ же мотивомъ (шутовскія отношенія подчиненнаго къ начальнику) встрѣтимся мы далѣе въ нѣкоторыхъ хороводныхъ играхъ.

Изъ другихъ шутовскихъ діалоговъ и комическихъ сценъ, составляющихъ предметъ святочной забавы, можно отмѣтить бесѣду доктора съ больнымъ [4]), разговоръ двухъ мужиковъ на тему „не любо не слушай“, извѣстную (въ другомъ видѣ) и по нашимъ народнымъ картинкамъ [5]), и т. п.

---

[1]) *Мірское Слово* 1873, № 7, стр. 81—84.

[2]) Игра въ цари существовала уже у древнихъ грековъ и римлянъ, была извѣстна въ средніе вѣка, и до сихъ поръ въ различныхъ варіантахъ существуетъ повсюду въ Европѣ (ludus de rege, roi de la fève, king of Christmas и т. п.). Ср. *Веселовскаго*, о. с., стр. 100; *Чубинскаго*, Труды эксп., III, 45.

[3]) Труды этногр. отд. Имп. общ. люб. естествознанія, антропологіи, кн. IV (М. 1877), стр. 60, 115.

[4]) Тамъ же: „Ты кто?“ „Я докторъ-лѣкарь, изъ-подъ каменнаго моста чортъ-аптекарь... Ко мнѣ приводятъ на ногахъ, а увозятъ на саняхъ... Что у тебя болитъ, голова или виски?“ „Виски“. „Сожать твои виски въ тиски, голову сдѣлать лепешкой, приложить пластырю немножко, рюмку водки поднести, да по затылку полѣномъ огрести“, и т. д.

[5]) Тамъ же: „Братъ, челомъ!“ „Братъ, здорово!“ „Братъ, гдѣ былъ?“ „Въ городѣ Ростовѣ“. „Что въ городѣ Ростовѣ дѣлается?“ „Все старое по старому, вновь

Эти народные святочные спектакли, по своему характеру и содержанію, представляются, какъ было замѣчено уже Н. С. Тихонравовымъ [1]), совершенно однородными съ нѣмецкими средневѣковыми масляничными играми (Fastnachtsspiele), которыя, въ свою очередь, очень близко подходятъ къ старымъ французскимъ фарсамъ и soties и къ импровизированнымъ сценамъ италіанской народной комедіи. На святкахъ и на масляницѣ, какъ у насъ, такъ и въ средневѣковой Германіи, толпа ряженыхъ ходила изъ дома въ домъ, разыгрывая коротенькія комическія сценки, содержаніе которыхъ иногда бралось изъ животнаго эпоса (напримѣръ, изъ разказовъ о лисѣ), чаще же— изъ народнаго быта, и отличалось, обыкновенно, грубымъ, нерѣдко непристойнымъ комизмомъ. По окончаніи представленія иногда выступалъ впередъ „глашатай" (Ausschreier) и просилъ не сердиться за шутку, если она была слишкомъ груба, такъ какъ на все есть свое время, и всякій понимаетъ, что на масляницѣ веселѣе, чѣмъ въ страстную пятницу:

Habt uns das nit für übel ser,
das wir sein gangen zu euch her,
die fasnacht das wol machen kan,
das nerrisch thut vil manig man,
der sich des schamt ein ander zeit [2]).

Какъ и у насъ, спектакль заключался пѣніемъ, пляской и угощеніемъ окрутниковъ; какъ и у насъ, носителями комизма въ этихъ веселыхъ сценкахъ чаще всего являлись дубоватые мужики, сварливыя бабы, разныя дурацкія персоны и т. п. Разница только въ томъ, что на Западѣ, и особенно въ Германіи, эти народныя пьесы рано получили литературную обработку и довольно широкое примѣненіе къ политическимъ и общественнымъ обстоятельствамъ времени (болѣе всего—въ эпоху реформаціи), между тѣмъ какъ у насъ ихъ отраженіе въ литературѣ было гораздо слабѣе. Впослѣдствіи, говоря о бытовыхъ и комическихъ интермедіяхъ, мы еще будемъ имѣть случай вернуться къ этой импровизированной народной святочной потѣхѣ и указать,

---

ничего". „Я слышалъ, что въ городѣ Ростовѣ рихерей женится?" „Я слышать не слыхалъ, что рихерей женится, а шелъ мимо рихерейскаго двора, у рихерейскаго двора коровы осѣдланы, свиньи обратаны, у курицъ хвосты подвязаны,—должно быть, что рихерей женится". „Ну, я, братъ, повѣрю". „А я, братъ, не солгу", и. т. д. Ср. *Ровинскаго*, Нар. карт., V, 147.

[1]) Въ статьѣ: „Начало русск. театра"—*Лѣтопись русск. лит.*, III.

[2]) *Keller*, Fastnachtsspiele aus dem XVI Jh. Stuttg. 1853, I, St. 17.

на сколько и чѣмъ именно послужила она для искусственной драматической литературы.

Подобныя же игры, какъ и многія другія черты святочнаго увеселительнаго обихода, пріурочиваются и къ масляницѣ, празднованіе которой представляетъ много общаго со святками [1]). Но существуютъ игры и спеціально-масляничныя, заключающія въ себѣ, подобно святочнымъ, также нѣкоторыя драматическія черты. Таковы, напримѣръ, „проводы масляницы", послѣднее драматическое зрѣлище нашего народа передъ великимъ постомъ. Это представленіе въ Ярославской губерніи устраивается слѣдующимъ образомъ: „Запрягаютъ десять лошадей, или и болѣе, одну за другою, гуськомъ, въ нарочно приготовленную большую повозку; на каждую изъ лошадей сажаютъ вершника въ рубищѣ, разодранномъ съ головы до ногъ, всего выпачканнаго сажею. Одинъ вершникъ держитъ большой кнутъ, другой— метлу; вездѣ, и даже на свои шеи, навѣшиваютъ коровьи колокольчики и всякія погремушки; рогожную кибитку, всю запачканную, увѣшиваютъ вѣниками и сажаютъ въ нее пьянаго человѣка, тоже запачканнаго и въ рубищѣ, облитомъ пивомъ. Подлѣ него стоитъ боченокъ съ пивомъ, напротивъ—сундукъ съ съѣстными припасами. Этотъ человѣкъ изображаетъ собою масляницу. Весь этотъ поѣздъ означаетъ, что масляница ѣдетъ домой. Свита упрашиваетъ масляницу погостить хоть одинъ денекъ, но пьяница не соглашается, говоря, что ему непремѣнно нужно скорѣе ѣхать въ Ростовъ на ярмарку, и уѣзжаетъ въ другое селеніе" [2]).

Въ тѣсной связи съ этими проводами масляницы находится другой подобный же обрядъ—проводы зимы и встрѣча весны, существующій у насъ почти въ томъ же самомъ видѣ, въ какомъ мы встрѣчаемъ его у западныхъ славянъ и у нѣмцевъ. По нашему народному повѣрью, въ Срѣтенье зима встрѣчается съ лѣтомъ, чтобы побороться а на Благовѣщенье говорятъ: весна зиму поборола. Въ Германіи эта

---

[1]) *Веселовскій*, о. с., 102—103. *Вс. Миллеръ*. Русская масляница и западноевропейскій карнавалъ. М. 1884.

[2]) Этногр. Сб., II, 40—41; *Тихонравовъ*, l. c., 13—14. По словамъ Н. С. Тихонравова, наши лубочныя картины „часто представляютъ этотъ знаменитый отъѣздъ масляницы въ Ростовъ, со всею драматическою обстановкою, которою онъ сопровождается; здѣсь можно найдти и текстъ той небольшой народной драмы, которая разыгрывается по поводу печальнаго событія"; къ сожалѣнію, въ описаніи Д. А. Ровинскаго подобной картинки не оказывается, а есть лишь смѣхотворное „Сказаніе о честномъ семикѣ и честной масляницѣ". (Русск. нар. карт., I, №№ 92—94). См. еще *Безсонова*, Бѣлор. пѣсни, I, 130.

борьба весны и зимы, жизни и смерти, представляется въ лицахъ ряженными; у насъ подобная же борьба разыгрывается кое-гдѣ въ видѣ осады снѣжнаго города; въ большинствѣ же мѣстностей этотъ обрядъ у насъ, какъ и у западныхъ славянъ, ограничивается лишь тѣмъ, что соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится съ пѣснями по полямъ и затѣмъ сжигается или бросается въ воду. При этомъ чучело зимы иногда отождествляется съ чучеломъ масляницы. Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ дѣвицы выходятъ въ полночь съ кочергами и метлами „выгонять смерть“ и, взмахивая ими по воздуху, гоняются за невидимой Мораною [1]. Какъ по своему значенію, такъ отчасти и по самой обстановкѣ, этотъ обрядъ однороденъ съ „опахиваньемъ“, которое совершается въ нашихъ деревняхъ и селахъ для изгнанія повальныхъ болѣзней—чумы, холеры и коровьей смерти [2]. Н. С. Тихонравовъ отмѣтилъ одну любопытную подробность этого послѣдняго обряда: сохою управляетъ обыкновенно дѣвушка, рѣшившаяся не выходить замужъ; соотвѣтственно этому, въ Лейпцигѣ существовалъ древній обычай на масляницѣ таскать по улицамъ плугъ, въ который насильно впрягали дѣвицъ, какъ бы въ наказаніе за то, что онѣ въ минувшемъ году не успѣли выйдти замужъ. Слѣды этого обычая, существовавшаго также въ сѣверной Франціи и въ Англіи, остались въ мясопустной игрѣ „Die Egge“ [3]. Плугъ, несомнѣнно, имѣлъ въ свое время культовое значеніе, и подражаніе паханію до сихъ поръ составляетъ одну изъ формъ святочнаго обрядоваго обихода [4].

Подобно проводамъ масляницы, народъ справляетъ также и проводы весны и лѣта. Въ Нижегородской губерніи въ Русалкино-заговѣнье молодежь собирается на площадь. „Тутъ кого-нибудь наряжаютъ лошадью, подвѣшиваютъ подъ шею колокольчикъ, сажаютъ верхомъ мальчика, и двое мужчинъ ведутъ подъ устцы въ поле, а позади весь хороводъ съ громкими прощальными пѣснями провожаетъ, и придя въ поле, разоряетъ наряженную лошадь съ разными играми:

---

[1]) Подробности см. у *Аѳанасьева*, Поэтич. воззр., III, 691—706; ср. *Uhland*, Schriften zur Gesch. der Dichtung und Sage, III, 17—39. Подобный же обрядъ существовалъ и въ древнемъ Римѣ, см. *Roscher*, Studien zur vergl. Mythologie der Griechen und Römer, I, 27.

[2]) Этногр. Сборн., I, 217—218; *Тихонравовъ*, l. c., 10.

[3]) *Keller*, o. c., I, st. 30; ср. *Grimm*, Myth., 218, 216, 242 ff.; *Simrock* Mythol., 3 Aufl., 387, 398—399. Въ числѣ сочиненій Ганса Сакса есть комедія: „Die Hausmagd im Pfluge“.

[4]) *Веселовскій*, l. c., 112—120.

это значитъ—проводить весну" [1]). Тѣмъ же характеромъ отличаются и проводы лѣта или похороны Ярила, Кострубa, Костромы,—драматическій обрядъ, нерѣдко принимающій грубо-циническія формы и не лишенный нѣкотораго юмора [2]).

Изъ сопоставленія указанныхъ нами обрядовъ, которые всѣ, такъ или иначе, соединяются съ ряженьемъ, видно, что самая костюмировка имѣла нѣкогда значеніе религіозное; люди, наряженные животными (въ особенности—медвѣдемъ и козой), замѣняли въ обрядѣ самихъ этихъ животныхъ [3]); ихъ дѣйствія имѣли характеръ символическій, соотвѣтствовавшій народнымъ вѣрованіямъ; по мѣрѣ постепеннаго вырожденія серьезнаго обряда въ забавную игру, измѣнялась, соотвѣтственно, и роль его участниковъ, и они изъ служителей извѣстнаго культа обращались мало по малу въ простыхъ потѣшниковъ. Нѣкоторые изъ существующихъ въ настоящее время обрядовъ (напримѣръ, опахиванье) и до сихъ поръ еще сохраняютъ свое старое, серьезное значеніе, хотя уже смутно понимаемое; большинство же ихъ уже совершенно его утратило. Видоизмѣненіе формы обряда выразилось, главнымъ образомъ, въ усиленіи драматическаго элемента, въ распространеніи діалога комическими, балагурными вставками. Такимъ образомъ, и наша народная драма, точно также, какъ и искусственная, беретъ свое начало внѣ области поэтическаго творчества, именно—въ религіозномъ обрядѣ, выдѣляясь изъ котораго, ея зародыши получаютъ дальнѣйшее развитіе.

Этому развитію и обособленію драматическихъ элементовъ нашей народной поэзіи въ особенности способствовали люди, сдѣлавшіе забаву своимъ ремесломъ, бродячіе народные потѣшники, „веселые", скоморохи, являющіеся на Руси уже въ очень давнее время. Чрезвычайно обстоятельное и интересное изслѣдованіе А. Н. Веселовскаго [4]) избавляетъ насъ отъ необходимости повторять уже извѣст-

---

[1]) Этногр. Сб., I, 56; *Снегиревъ*, Праздники, I, 183; III, 135; IV, 60; *Терещенко,* Бытъ русск. народа, VI, 192.

[2]) *Аѳанасьевъ*, о. с., III, 724—728; *Максимовичъ*, Соч. II, 521; *Бесѣда* 1872, V, 80 (ст. *Н. И. Костомарова*).

[3]) О культовомъ значеніи медвѣдя см. *Веселовскаго*, о. с., 447 и сл.; коза или козелъ, какъ извѣстно,—животное, посвященное Діонису и игравшее важную роль въ культѣ этого божества.

[4]) О. с. 128—122, гдѣ указана и вся литература по этому предмету. Слово *скоморохъ* до сихъ поръ остается еще не объясненнымъ окончательно: А. Н Веселовскій производитъ его отъ корня skabh, lärmen, tönen, σχομβρίσαι, скомати=gemere, принимая, впрочемъ, и другое производство—per metathesin отъ *масхара*

ныя подробности о скоморошествѣ и даетъ возможность ограничиться лишь немногими общими замѣчаніями. Прежде всего, мы позволимъ себѣ не согласиться съ мнѣніемъ почтеннаго изслѣдователя, будто скоморохи на Руси — захожіе люди: это мнѣніе кажется намъ заявленнымъ въ слишкомъ категорической формѣ. Безспорно, что къ намъ издавна заходили бродячіе нѣмецкіе шпильманы (иначе это названіе не пріобрѣло бы права гражданства въ старомъ русскомъ языкѣ); заходили, по всей вѣроятности, и византійскіе „скоммархи“; но это вовсе еще не исключаетъ возможности существованія своихъ, доморощенныхъ потѣшниковъ. Слово „скоморохъ“ — названіе слишкомъ общее, родовое; подъ него подводились представители всевозможныхъ увеселительныхъ профессій; тутъ были и игрецы-музыканты, и плясцы, пѣсенники, фокусники, акробаты, кукольники, медвѣдчики и разные шуты, словомъ, — всѣ, кто тѣмъ или другимъ способомъ доставлялъ народу развлеченія, „глумы дѣюще и позоры нѣкакы бѣсовскія творяще“; скоморошье ремесло было чрезвычайно разнообразно, и невозможно допустить, чтобы врожденная каждому человѣку потребность позабавиться удовлетворялась у насъ, въ старое время, только при помощи иноземныхъ, захожихъ смѣхотворцевъ. Захожіе скоморохи византійскіе и западно-европейскіе, являясь прямыми наслѣдниками древнихъ мимовъ и обладая уже значительно разработаннымъ и разнообразнымъ потѣшнымъ репертуаромъ, могли во многомъ быть учителями нашихъ народныхъ увеселителей, вызывая ихъ на подражаніе и соревнованіе, передавая имъ свои ухватки и секреты; но конечно, въ народномъ быту не было недостатка и въ своихъ „веселыхъ молодцахъ“, питавшихся отъ шутовского промысла. Церковь, въ лицѣ своихъ пастырей и проповѣдниковъ, неустанно ратуя противъ всякихъ проявленій народнаго веселья, противъ всего, что̀ шло въ разрѣзъ съ ея аскетическимъ идеаломъ, особенно преслѣдовала этихъ профессіональныхъ увеселителей и грозила вѣчнымъ мученіемъ не только имъ самимъ, но и всякому, кто станетъ ихъ слушать; но обличенія и угрозы нисколько не мѣшали имъ плодиться и множиться во всѣхъ краяхъ Русской земли. Отъ княжескаго терема до убогой деревенской лачужки „веселый человѣкъ“ повсюду встрѣчалъ радушный пріемъ и угощеніе; въ общественной іерархіи

(замаскированный шутъ); *Е. Е. Голубинскій* (Ист. русск. церкви, I, 2, стр. 755, прим. 2) видитъ въ немъ греческое простонародное слово σκώμμαρχος = ἄρχος σκωμμάτων (мастеръ смѣхотворства); это объясненіе, какъ менѣе искусственное, кажется намъ болѣе подходящимъ.

онъ занималъ послѣднее мѣсто, его презирали, какъ „сосудъ діавольскій“ (самое слово шутъ въ народномъ языкѣ иногда отожествляется съ чортомъ, напримѣръ, въ выраженіи: „шутъ тебя возьми“), надъ нимъ издѣвались; но, не смотря на все это, онъ былъ дѣятельнымъ участникомъ народнаго праздничнаго обряда и непремѣнною принадлежностью всякаго публичнаго веселья; кромѣ того, скоморохи нерѣдко бывали нужны и помимо своей главной профессіи, какъ тертые, изворотливые люди, всюду проникающіе, какъ ходячія газеты, вѣстовщики и пересыльнички; въ силу этихъ условій, существованіе скомороховъ сдѣлалось необходимостью, и въ XVI вѣкѣ, въ эпоху Стоглава, эти бездомные скитальцы, спекулирующіе на кошелекъ охочей до зрѣлищъ толпы, составляютъ уже большія артели, ходятъ ватагами многими по шестидесяти, семидесяти и до ста человѣкъ, при чемъ иногда и разбойничаютъ [1]). Къ концу XVII вѣка скоморохи, какъ сословіе, мало по малу исчезаютъ, и самое имя ихъ начинаетъ забываться; но какъ балагуры-потѣшники (хотя уже не по профессіи, а просто изъ любви къ искусству), они продолжаютъ существовать и до сихъ поръ, по прежнему являясь необходимыми въ народномъ обиходѣ.

Скоморохамъ, безъ сомнѣнія, многимъ обязана наша народная комедія, точно такъ же, какъ нѣмецкій Fastnachtsspiel во многомъ зависѣлъ отъ старыхъ шпильманскихъ швенковъ. Принимая участіе въ праздничномъ обрядѣ, скоморохи оживляли его своими шутками и острословіемъ, а впослѣдствіи, когда именно это острословіе выдвинулось на первый планъ, они развивали его, придумывая шутовскіе сцены и діалоги въ родѣ тѣхъ, какіе указаны нами выше. Въ такой же балагурной роли являлись они участниками бытового обряда, въ особенности на свадьбахъ, надѣвая на себя „личины и платье скоморошеское“ и увеселяя гостей своими забавными разговорами [2]). Они были по преимуществу носителями народнаго юмора, хранителями неисчерпаемаго запаса веселыхъ разказовъ и пѣсенъ, шутокъ и прибаутокъ; скоморошьи ватаги были своего рода странствующими труппами актеровъ, „молодцовъ на всѣ руки“, всегда готовыхъ показать себя примѣнительно къ данному случаю. Память о скоморошьихъ шуткахъ осталась въ нашихъ лубочныхъ картинкахъ, въ изображеніяхъ разныхъ „дурацкихъ персонъ“, въ числѣ которыхъ первое мѣсто занимаютъ весьма популярные въ свое время „Ѳомушка-музыкантъ и

---

[1]) Стоглавъ, гл. 41, вопр. 19.

[2]) Образчикъ такого (заученаго) забавнаго разговора см. у *Веселовскаго*, о. с., 201—202 (изъ *Симбирск. губ. вѣд*. 1867, № 37).

Еремушка-поплюхантъ", герои цѣлаго ряда самыхъ нелѣпыхъ похожденій, о которыхъ въ нашей литературѣ XVII вѣка существуетъ особое, пространное сказаніе [1]). Далѣе, по лубочнымъ картинкамъ извѣстны пономарь Парамошка, Савоська, Филатка, а изъ иностранныхъ шутовъ—Петруха Фарносъ, въ дурацкомъ полосатомъ кафтанѣ и колпакѣ съ бубенчиками, и Гоносъ, верхомъ на палочномъ конькѣ, оба заимствованные изъ италіанской пантомимы [2]).

Скоморохи являлись также въ видѣ кукольниковъ и медвѣдчиковъ. Кукольная комедія, по описанію Олеарія, видѣвшаго ее въ Москвѣ и называющаго ее голландскимъ словомъ Klücht (Kluyt, шутка), устраивалась очень просто: комедіантъ надѣвалъ юбку съ обручемъ въ подолѣ, поднималъ ее кверху, такъ что она закрывала его голову, и изъ-за этой импровизированной занавѣски показывалъ свои куклы. Изъ картинки, поясняющей разказъ Олеарія, видно, что представлялась та же самая незатѣйливая „комедь" о Петрушкѣ, которая и до сихъ поръ составляетъ единственную пьесу нашего кукольнаго репертуара (малорусскій и бѣлорусскій „вертепъ", о которомъ мы будемъ говорить впослѣдствіи, имѣетъ совершенно иное значеніе). По происхожденію своему эта комедія, какъ и однородный съ нею англійскій Punch (Puncinello), несомнѣнно, италіанская, и героемъ ея является та самая „дурацкая персона" Фарноса, о которой сказано выше; по содержанію она, подобно большинству народныхъ шутокъ, представляетъ грубый бюрлескъ, обильно приправленный циническими выходками, которымъ удивлялся Олеарій, замѣчая, что русскіе не стыдятся всенародно воспѣвать „срамныя дѣла" на улицахъ и площадяхъ [3]). О медвѣжьей комедіи, также иногда довольно циничной, уже было сказано выше.

Кромѣ обрядовъ, имѣвшихъ первоначально культовое значеніе, въ народномъ обиходѣ существовалъ и существуетъ цѣлый рядъ обрядовъ чисто бытовыхъ и затѣмъ просто игръ, не имѣющихъ другой цѣли, кромѣ забавы. Какъ тѣ, такъ и другія, заключаютъ въ себѣ не мало элементовъ драматическихъ. Въ числѣ бытовыхъ обрядовъ (въ данномъ случаѣ тѣсно связанныхъ съ остатками стараго культа) первое мѣсто, по богатству драматическаго содержанія, занимаетъ

---

[1]) *Ровинскій*, о. с., I, 426; IV, 295—301.

[2]) Тамъ же, V, 269—270. О шутовствѣ и шутахъ на Руси см. въ моей статьѣ „Изъ исторіи каррикатуры", *Заграничн. Вѣстн.* 1882, № 9, стр. 409—412.

[3]) *Олеарій*, пер. *П. Барсова* (М. 1870), стр. 178—179; *Ровинскій*, о. с., V, 224—227.

народная **свадьба**, которая является, можно сказать, сплошнымъ драматическимъ представленіемъ, непрерывнымъ рядомъ заученныхъ, традиціонныхъ сценъ, разыгрываемыхъ въ извѣстномъ, опредѣленномъ порядкѣ, подъ руководствомъ опытныхъ, бывалыхъ людей. Народъ, по видимому, и самъ сознаетъ этотъ театральный характеръ свадебнаго торжества; на это указываетъ выраженіе: **играть свадьбу**, и такая игра всегда привлекаетъ многочисленную любопытную публику. Обширная и сложная свадебная драма въ разныхъ мѣстностяхъ разыгрывается различно; но основное ея содержаніе, не смотря на все разнообразіе варіантовъ, остается всегда одно и то же, такъ что мы можемъ раздѣлить ее на акты, неизмѣнно слѣдующіе одинъ за другимъ и соотвѣтствующіе главнѣйшимъ ея моментамъ [1]). Не вдаваясь въ подробности свадебнаго обряда, уже много разъ описаннаго, укажемъ только эти основные его моменты въ ихъ послѣдовательности.

Прологомъ къ свадебной драмѣ служитъ **сватовство**, всегда обставленное символическими обрядами и условными, заранѣе извѣстными, разговорами сватовъ и родителей невѣсты; и тѣ, и другіе выражаются аллегорически, загадками; этотъ же мотивъ состязанія загадками и находчивыми отвѣтами проходитъ и по дальнѣйшимъ актамъ драмы; удачно разрѣшенная загадка служитъ послѣднимъ препятствіемъ, преодолѣвъ которое поѣздъ жениха вступаетъ въ домъ невѣсты [2]). Затѣмъ слѣдуетъ **рукобитье**, съ символическою продажею или пропоемъ невѣсты, послѣ котораго начинается рядъ **посидѣлокъ** или **дѣвишниковъ**; далѣе—самая **свадьба** и, наконецъ, на другой день, въ видѣ эпилога, **большой столъ** (хлѣбины). Во всѣхъ этихъ обрядахъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является невѣста; на ея долю выпадаетъ наибольшее количество свадебныхъ пѣсенъ: она оплакиваетъ свою дѣвичью волю, прощается съ семьею,

---

[1]) *Г. Г.* (Громовъ). Позорище странныхъ смѣшныхъ обрядовъ при бракосочетаніяхъ разныхъ чужеземныхъ и въ Россіи обитающихъ народовъ. С.-Пб. 1797. *Сумцовъ*, О свадебн. обрядахъ, преимущ. русскихъ. Харьк. 1881; Пермскій Сборникъ, I, отд. 2, стр. 1—107; II, отд. 2, стр. 132 и сл.; *Чубинскій*, Труды Эксп., IV; *Крачковскій*, Бытъ зап.-русск. селянина, *Чтенія Общ. Ист.* 1873, IV; *Шейковскій*, Бытъ подолянъ; *Ефименко*, Мат. для этногр. рус. населенія Арх. губ., въ Трудахъ этногр. отд. Общ. естествозн., антроп. и этногр., кн. V (М. 1877), вып. I, стр. 74—132; *Этногр. Сб.*, II, 150 и сл.; III, 14 и сл.; *Гуляевъ*, Этногр. очерки южной Сибири; *Шейнъ*, Рус. нар. пѣсни, и пр.

[2]) Ср. нѣмецкое состязаніе загадками на свадьбѣ (Brautbegehren) у *Hartmann* Volksschauspiele, Lpz. 1880, S. 120—125.

горько жалуется на судьбу, заставляющую ее идти въ чужую дальнюю сторону и т. д. Съ другой стороны, женихъ играетъ роль чисто пассивную: за него все говоритъ и дѣлаетъ его руководитель, дружко, отлично знающій всѣ тонкости свадебнаго дѣла, и притомъ—балагуръ и острословецъ скоморошьяго пошиба, говорунъ, который въ карманъ за словомъ не полѣзетъ и дастъ отвѣтъ на всевозможные вопросы, какіе, согласно обряду, постоянно ему предлагаются. Невѣстою руководитъ дружка, тоже опытная и ловкая, знающая, когда и что̀ слѣдуетъ дѣлать, пѣть и говорить и слѣдящая за каждымъ шагомъ своей ученицы. Такая дружка носитъ различныя названія: вытница, выльница, плачея, пѣвуля, стиховодница, заводница [1]) и т. п. Дружко и заводница являются, такимъ образомъ, режиссерами свадебной драмы и хранителями ея неписаннаго текста. Во всемъ обрядѣ, заключающемъ въ себѣ множество отдѣльныхъ эпизодовъ, нѣтъ ни одного произвольнаго слова: все заранѣе предусмотрѣно и разучено, и все происходитъ „какъ по писанному", въ строго опредѣдѣленномъ, изстари усвоенномъ порядкѣ.

Какъ извѣстно, въ нашихъ свадебныхъ обрядахъ сохранились слѣды различныхъ воззрѣній на женщину и различныхъ формъ брака; слѣды эти всего замѣтнѣе въ обрядахъ драматическаго характера. Таковы, напримѣръ, обряды, напоминающіе объ умыканіи невѣстъ: сваты являются подъ вечеръ, въ видѣ странниковъ или охотниковъ, просятъ пустить ихъ обогрѣться, увѣряютъ, что ихъ князь охотился на краснаго звѣря и самъ видѣлъ, какъ одна куница или лисица скрылась во дворѣ именно этого дома; ихъ пускаютъ во дворъ, но не иначе, какъ послѣ долгихъ переговоровъ и за извѣстную плату, напримѣръ, за угощеніе; то же повторяется и при входѣ въ избу. Въ день свадьбы передъ поѣзжанами жениха запираютъ ворота; разыгрывается примѣрная борьба, иногда даже съ выстрѣлами; братъ невѣсты защищаетъ ее съ саблей въ рукахъ. Вечеромъ, послѣ свадебнаго пира, молодой хватаетъ новобрачную въ охапку и выноситъ изъ дому; та вырывается и бѣжитъ; дѣвушки защищаютъ ее, женихъ и поѣзжане снова овладѣваютъ ею и, наконецъ, увозятъ въ домъ жениха. Не менѣе драматическимъ характеромъ отличаются обряды, напоминающіе о куплѣ-продажѣ невѣсты. Сваты являются въ видѣ купцовъ и должны выкупать невѣсту у ея брата или деньгами, или

---

[1]) Перм. Сб., II, отд. 2, стр. 73; Этногр. Сб., I 20—24, 155; *Ефименко*, l. c., 76, 121.

рѣшеніемъ загадокъ; происходитъ „осмотръ товара“ и примѣрный торгъ, запиваемый магарычемъ, и т. д. Всѣ эти обряды сопровождаются соотвѣтствующими пѣснями, при чемъ дѣвушки-пѣвицы играютъ въ этой свадебной драмѣ какъ бы роль древняго хора. Въ старое время непремѣннымъ участникомъ свадебнаго обряда являлся, какъ мы уже указывали, скоморохъ. „Не подобаеть хрстьяномъ въ пирехъ и на свадьбахъ бѣсовьскыхъ игръ играти, аще ли то не бракъ наричется, но идолослуженіе, иже суть: плясба, гоудьба, пѣсни бѣсовскыя, сопѣли, боубни и вся жертва идольска“, сказано по этому поводу въ Словѣ Христолюбца по рукописи XV вѣка [1]); сто лѣтъ спустя, Стоглавъ (гл. 41, вопр. 16) замѣчаетъ, что „въ мірскихъ свадьбахъ играютъ глумотворцы и органники, и смѣхотворцы, и гусельники, и бѣсовскія пѣсни поютъ; и какъ къ церкви вѣнчатися поѣдутъ, священникъ со крестомъ будетъ, а предъ нимъ со всѣми тѣми играми бѣсовскими рыщутъ“. Еще сто лѣтъ спустя, въ царской грамотѣ 1648 года, также замѣчено, что „въ городскихъ и въ уѣздныхъ людѣхъ у многихъ бываютъ на свадьбахъ всякіе безчинники и сквернословцы, и скоморохи со всякими бѣсовскими игры“ [2]). Присутствіе музыкантовъ на свадьбахъ и теперь дѣло обычное; но въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, напримѣръ, въ Малороссіи, свадебные поѣзда иногда отправляются и въ церковь, и изъ церкви съ музыкой, пѣснями и даже пляскою; при этомъ существуетъ обычай цыганить: рядятся цыганомъ, цыганкой, москалемъ, жидомъ, церковнымъ старостой; иногда мужчина рядится женщиной, и всѣ вмѣстѣ, въ сопровожденіи музыки, отправляются „цыганить“; при этомъ „цыганы“ и „солдаты“ воруютъ все, что̀ попадется подъ руку, а „жиды“ — „переводятъ“. Нѣкоторые изъ участвующихъ собираютъ деньги будто на церковь или на сиротъ и пр. Все выпрошенное и украденное потомъ продается, и на вырученныя деньги покупается водка [3]). Сходные обычаи свадебнаго ряженья и скоморошества встрѣчаются и въ Великороссіи. О заученныхъ балагурныхъ разговорахъ на свадьбѣ мы уже упоминали выше; шутовство и балагурство, бывшее прежде спеціальностью скомороховъ, съ исчезновеніемъ послѣднихъ вошло, отчасти, въ роль дружки, который, какъ мы замѣтили выше, между прочимъ, долженъ потѣшать свадебную публику разными прибаутками и, въ свою оче-

---

[1]) *Лѣтоп. Русск. лит. и древн.*, IV, смѣсь, стр. 94.

[2]) *Ивановъ*, Опис. Гос. Архива, 296.

[3]) *Чубинскій*, l. c., IV, 262, 272, 465; Этногр. Сборн., I, 191; Пермскій Сборн., I, 99; *Веселовскій*, l. c., 199—202.

редь, служитъ предметомъ издѣвательства для невѣстиныхъ подругъ, которыхъ онъ старается задобрить угощеніемъ и подарками [1]).

Свадебные обряды заключаютъ въ себѣ такъ много драматическихъ элементовъ, до такой степени похожи на увлекательное театральное зрѣлище, что народъ не только любитъ смотрѣть на настоящую свадьбу, но любитъ также и представлять ее. Во время святочныхъ посидѣнокъ, „при крикѣ свадебныхъ пѣсенъ, при стукѣ и топотѣ скачущихъ, молодежь обоего пола переряживается—женщины и дѣвицы въ мужчинъ, мужчины—въ женщинъ и разыгрываются свадьбы, въ которыхъ молодецъ женится на дѣвицѣ или женщинѣ, или женщины и дѣвицы—между собою" [2]).

Выборъ невѣсты или жениха, любовь и ухаживанье и различныя сцены семейной жизни составляютъ любимое содержаніе хороводныхъ пѣсенъ. Извѣстно, что на народномъ языкѣ говорится: играть пѣсню; и дѣйствительно, о большинствѣ хороводныхъ пѣсенъ, съ точки зрѣнія общихъ понятій объ искусствѣ, слѣдуетъ сказать, что онѣ не просто поются, а разыгрываются, въ смыслѣ драматическомъ. Каждая такая пѣсня въ исполненіи представляетъ прямую, законченную сцену, въ которой воспроизводится какой нибудь смѣшной или грустный, но всегда типичный бытовой эпизодъ. Остановимся на нѣсколькихъ, наиболѣе выразительныхъ, играхъ этого рода.

Выборъ невѣсты. Дѣвушки встаютъ въ двѣ линіи, одна противъ другой, такъ что между ними можно свободно пройдти; каждая подаетъ стоящей противъ себя платокъ, и поютъ:

Подойду, подступлю я подъ вашъ ли городъ каменный,
Вышибу, вышибу чоботами стѣну каменну,
Растворю, растворю я широкія воротечки,
Выведу, выведу душу красную дѣвицу.

Парень обходитъ кругомъ дѣвицъ, потомъ проходитъ между ними, выбивая платки изъ рукъ, беретъ дѣвушку и уводитъ за собою.

Выбравъ невѣсту, парень обращается съ разпросами о ней къ сосѣдямъ; оказывается, что „сосѣдушки-собратушки" не хвалятъ ее. Тогда онъ выбираетъ другую, которую сосѣди „схвалили", и благодаритъ ихъ за то, что они женили его.

---

[1]) См., напримѣръ, *Шейна,* Русск. нар. пѣсни, I, 433.

[2]) Этногр. Сборн., II, 36. Описаніе бѣлорусской игры: „Женитьба Терешки" см. у *Шейна*, Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія Сѣверо-Западнаго края, I, 99—111.

Парень выбираетъ „хорошу невѣсту" („будь ты мнѣ лада, а я тебѣ суженый"), тестя, тещу, шурина и т. д., зоветъ на свадьбу; варятъ пиво, пекутъ пироги... „Я, напившись пива, да тестя-то въ рыло; я наѣвшись пирожковъ, тещу-матушку въ толчки; осѣдлавши же коня, поѣзжай, шуринъ, съ двора... Веселъ я, веселъ, что одинъ остался съ милою ладой" [1]).

Выборъ жениха. На выборъ дѣвицы представляется старый и и молодой мужъ. Играющій старика представляетъ его хилымъ, сгорбленнымъ, едва передвигающимъ ноги. Пѣсня спрашиваетъ дѣвицу: „идти ли ей замужъ за него?" Она отдергиваетъ его руки и поворачивается къ нему спиною. „Стлать ли старому постелю?" Она бросаетъ на полъ скомканный платокъ, и т. д. Но вотъ, на смѣну старику является молодой, и дѣвушка, при повтореніи тѣхъ же вопросовъ пѣсни, показываетъ, какъ она будетъ его любить, и пр. [2]).

Семейныя отношенія. Жена сердится на мужа; сосѣди мирятъ ихъ, и мужъ бьетъ имъ за это челомъ.

Жена недовольна мужемъ, который не знаетъ, чѣмъ укротить ея „сердитое сердце". Онъ покупаетъ „саму, саму предиковинну юбку, саму, саму предиковинну кофту" и ухаживаетъ за женою съ подарками: „Ты постой-ка, жена, я примѣрю на тебя, я примѣрю, приложу, на женушку погляжу". Но жена все-таки отъ него отворачивается. Тогда онъ покупаетъ „саму, саму предиковинну плетку" и обращается къ женѣ съ тѣмъ же предложеніемъ: „Ты постой-ка, жена, я примѣрю на тебя", и т. д. Жена начинаетъ увиваться около мужа и цѣлуетъ его.

Другія хороводныя игры имѣютъ содержаніемъ шуточныя сцены, въ которыхъ, наравнѣ съ людьми, дѣйствуютъ и животныя. Такова, напримѣръ, игра въ „заиньку", который вертится среди хоровода и ищетъ, гдѣ бы ему выскочить [3]), или въ „воробушка", который представляетъ, какъ ходятъ молодцы, дѣвицы, старики, горбатые, хромые, купцы, бояре, скупые, нищіе, пьяные и т. д. [4]).

---

[1]) *Фенютинъ*, Увеселенія города Мологи (Труды Яросл. губ. статистическаго комитета, 1866, I). Ср. малороссійскую игру „Сватовство Жельмана" (или Зальмана), у *Чубинскаго*, Труды эксп., III, 53.

[2]) *Шейнъ*, Русск. нар. пѣсни, I, 217. Ср. *Чубинскаго*, l. c., III, 90 („Нелюбъ").

[3]) *Шейнъ*, l. c., 141, 161—165.

[4]) *Сахаровъ*, Сказанія русск. нар., I, 76. Нѣсколько игръ въ томъ же родѣ— въ сборникѣ *А. Можаровскаго*: Святочныя пѣсни, игры и гаданія Казанской губ. Казань. 1873.

Нѣкоторыя игры изображаютъ, тоже не безъ юмора, разныя сельскія занятія. Во Франціи, а также и въ Италіи, разыгрывается „ronde mimique“ объ овсѣ:

Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!
Avez-vous jamais ouï
Comme on sème l'aveine?
Mon père le semait ainsi.

Слѣдуютъ соотвѣтствующія тѣлодвиженія, которыми сопровождаются и дальнѣйшіе вопросы пѣсни: какъ боронятъ, полютъ, косятъ, вяжутъ, вывозятъ, молотятъ, вѣютъ, мелютъ, ѣдятъ овесъ и т. д. [1]). У насъ существуетъ подобная же игра, но съ другимъ оттѣнкомъ, представляющая уборку льна. Хороводъ выбираетъ мать и нѣсколько дочерей. Одна изъ послѣднихъ обращается къ матери:

Научи меня, мати.
На ленъ землю пахати!

Мать жестами показываетъ, какъ нужно это дѣлать:

Да вотъ этакъ, дочи, дочушки!
Да вотъ такъ, да вотъ этакъ!

Играющія дочерей подражаютъ движеніямъ матери. Такимъ порядкомъ продѣлываются всѣ пріемы обработки льна; наконецъ, дочери, во время работы, начинаютъ заглядываться на парней и вдругъ озадачиваютъ мать новою просьбою:

Научи меня, мати,
Съ молодцемъ гуляти!

Мать сердится и грозитъ дочерямъ побоями, но онѣ ея не слушаютъ и уже не ждутъ наставленій:

А я сама пойду,
Съ молодцемъ плясать буду,
Да вотъ такъ, да вотъ этакъ... [2]).

Наконецъ, существуютъ игры, касающіяся юмористически различныхъ общественныхъ отношеній. Изображается, напримѣръ, любовь холопа къ господской дочери; томленія молодой чернички въ монастырской кельѣ: „Не мое бы дѣло къ обѣднѣ ходить, не мое бы

[1]) *Édelestand Du Méril*, Hist. de la Comédie, I, 423—424; *Веселовскій*, о. с., 116.

[2]) *Михневичъ*, Историч. этюды, II, 245. Въ томъ же родѣ, но менѣе выразительны, малороссійскія игры: „Просо“ и „Макъ“ (*Чубинскій*, III, 49, 65).

дѣло молебны служить, только мое бы дѣло скакать, да плясать, только мое бы дѣло игрища собирать"; выводится на сцену игуменъ, у котораго сначала всѣ постригаются, а потомъ всѣ хотятъ разстригаться; черничка приглашаетъ подругъ повеселиться въ отсутствіе игумена:

Чернички мои,
Сестрички мои!
Попляшемтя,
Поскачемтя,
Мы безъ игумена свово,
Безъ канальи его.
Ужь игуменъ-то
Меня молоду стрижеть,
Во черну рясу кладеть.

По окончаніи этой пѣсни останавливаются и спрашиваютъ у стоящаго за стуломъ или скамейкою участника игры, изображающаго привратника: „Дома ли отецъ игуменъ?" „Уѣхалъ въ городъ или село N". Кругъ продолжаетъ вертѣться и нѣсколько разъ останавливается передъ привратникомъ съ тѣмъ же вопросомъ, пока тотъ не отвѣтитъ: „Пріѣхалъ". Что онъ дѣлаетъ?" „Въ баню пошелъ". Далѣе слѣдуетъ отвѣтъ: „Легъ отдыхать". Тутъ играющіе поютъ уже очень тихо и, кончивъ пѣсню, возобновляютъ свой вопросъ: что̀ дѣлаетъ игуменъ? „Всталъ и зоветъ на расправу". При этомъ всѣ разбѣгаются, однако, вскорѣ потомъ подходятъ къ игумену поодиночкѣ. Игуменъ спрашиваетъ: „Ну, мать, (или сестра), что дѣлала?" „Молилась, постилась, душою смирилась". „А четки гдѣ?" „Ахти, плясала да потеряла!" Игуменъ бьетъ ее жгутомъ, пока она не убѣжитъ.

Другая подобная же игра напоминаетъ шутовской разговоръ холопа Аѳоньки съ голымъ бариномъ: игуменъ не велѣлъ ни скакать, ни плясать, а велѣлъ Богу молиться, свиньямъ корму давать. Пропѣвъ пѣсню, хоръ спрашиваетъ стоящаго въ кругу: „Далеко ли нашъ игуменъ?" Средній называетъ какой-нибудь городъ, подальше. Кругъ опять поетъ и приплясываетъ; по окончаніи пѣсни—тотъ же вопросъ. Средній называетъ городъ поближе. Далѣе игуменъ оказывается еще ближе, и наконецъ, у воротъ. На новый вопросъ хора средній отвѣчаетъ, что игуменъ пріѣхалъ. Всѣ кланяются и средній спрашиваетъ: „Живы ли мои лошади?" Хоръ отвѣчаетъ: „Наши живы, а ваши подохли." Такъ спрашиваетъ онъ обо всѣхъ домашнихъ животныхъ, и получаетъ тотъ же отвѣтъ. Наконецъ, онъ спрашиваетъ: „Живы ли

мои свиньи?" Хоръ отвѣчаетъ: „Наши живы, ваши подохли"—и вмигъ разбѣгается, а разсерженный игуменъ хватаетъ кого-нибудь и ставитъ въ кругъ, на свое мѣсто. Затѣмъ игра продолжается тѣмъ же порядкомъ [1]).

Изъ этого бѣглаго обзора драматическихъ элементовъ нашей народной поэзіи видно, что въ старое время у насъ были въ рукахъ всѣ средства для того, чтобы простымъ, естественнымъ путемъ дойдти до своеобразной обработки театральныхъ зрѣлищъ. Въ народѣ жива была потребность такихъ зрѣлищъ, процвѣтало скоморошное художество, существовали кукольныя комедіи и т. д.; словомъ, народъ былъ очень расположенъ къ сценическому дѣлу и въ самой своей жизни, въ своихъ праздничныхъ обрядахъ и играхъ, имѣлъ весьма достаточные матеріалы для того, чтобы устроить это дѣло по собственному плану или, по крайней мѣрѣ, по собственному характеру. Недоставало только одного — свободы дѣйствія, хотя бы и не полной, но только допущенной закономъ, чтобы не казалась эта свобода грѣхомъ и беззаконіемъ. Между тѣмъ, руководители русскаго общества въ продолженіе всего древняго и средняго періода нашей литературы и образованности постоянно относились отрицательно ко всякому проявленію народнаго веселія, фантазіи, поэтическаго творчества, строго осуждая его, какъ поганство, какъ язычество, какъ служеніе дьяволу, и усердно стараясь его искоренить. Если, не смотря на многовѣковое преслѣдованіе „бѣсовскихъ игрищъ", они все-таки уцѣлѣли, въ силу присущей народу живучести, то развитіе ихъ было, тѣмъ не менѣе, крайне затруднено, если не вовсе остановлено. Такимъ образомъ, въ этомъ отношеніи, благодаря особенностямъ нашей культуры, мы далеко отстали отъ западной Европы, гдѣ народная поэзія получила широкое развитіе и давно уже сдѣлалась важною зиждущею силою въ литературѣ. У насъ нѣкоторая возможность дальнѣйшаго движенія въ области народнаго драматизма явилась только тогда, когда старый византійско-церковный авторитетъ, тяготѣвшій надъ народною жизнью, уступилъ свое мѣсто новому авторитету—свѣтской государственной власти, которая стала относиться къ проявленіямъ народнаго веселья уже снисходительнѣе, наблюдая за ними лишь съ точки зрѣнія внѣшняго полицейскаго порядка. Но въ это время, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII столѣтія, наша литература не давала народному творчеству

---

[1]) Изъ рукописныхъ матеріаловъ *П. В. Шейна*. За дозволеніе воспользоваться ими приносимъ искреннюю благодарность почтенному собирателю.

почти никакихъ точекъ опоры, потому что въ литературѣ почти не было самостоятельныхъ поэтическихъ элементовъ. Оттого взаимодѣйствіе между книжною и народною словесностью было весьма слабо, обнаруживаясь лишь случайно, спорадически и не могло создать удобной почвы для самостоятельнаго развитія драмы и театра. Это и было причиною, почему, при первомъ же оживленіи потребности въ зрѣлищахъ, за ними пришлось обратиться на западъ и принять тѣ отбросы европейской драматической литературы, которые были вынесены къ намъ отдаленными волнами цивилизаціи.

II.

Русскіе люди, которымъ случалось въ старину бывать за рубежемъ, въ своихъ разказахъ о различныхъ заморскихъ диковинкахъ изрѣдка сообщаютъ нѣкоторыя подробности и о видѣнныхъ ими театральныхъ представленіяхъ. Разказы этого рода въ нашей до-петровской литературѣ малочисленны и скудны. Самый ранній и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе обстоятельный и осмысленный изъ нихъ приписывается Суздальскому епископу Авраамію, который въ 1437—1439 гг., вмѣстѣ съ суздальскимъ же священникомъ Симеономъ, сопровождалъ митрополита Исидора въ Феррару и на Флорентійскій соборъ и оставилъ замѣчательное описаніе этой поѣздки. Изъ этого произведенія мы имѣемъ три отрывка: въ первомъ [1]) кратко разказывается о видѣнной авторомъ въ Любекѣ, въ одной изъ церквей, движущейся (по всей вѣроятности, кукольной) картинѣ поклоненія волхвовъ; во второмъ [2]) подробно изложена представленная во Флоренціи мисте-

---

[1]) *Древн. Росс. Вивл.*, 2-е изд., VI, 32. По краткости этого отрывка, выписываемъ его цѣликомъ: „И увидѣхомъ ту мудрость недоумѣнну и несказанну: простѣ, яко жива, стоитъ Пречистая и Спаса держитъ на руцѣ младенечнымъ образомъ; и зазвеняше колокольчикъ, и слетитъ ангелъ сверху, и снесетъ вѣнецъ въ рукахъ, и положитъ на Пречистую; и поиде звѣзда, яко по небу, и на звѣзду зряще идяху волсви три, а предъ ними человѣкъ съ мечемъ, а за ними человѣкъ съ товаромъ; и внесоша дары Христу — злато, ливанъ и смирну, и пріидоша ко Христу и Богородицѣ, и поклонишась; и Христосъ обратяся и благослови ихъ, хотяще руками взяти дары, яко дитя, играя у Богородицы на рукахъ; они же поклонишася и отдаша; и ангелъ возлетитъ горѣ и вѣнецъ взя". Ср. рукоп. Имп. П. Библіотеки, изъ собр. Погодина, № 1557.

[2]) *Древн. Росс. Вивл.*, 2-е изд., XVII, 178—185; *А. Поповъ*. Обзоръ древнерусскихъ полемич. сочиненій противъ латинянъ, 400—406; рук. Имп. П. Библіотеки

рія Благовѣщенія; третій отрывокъ [1]), служащій непосредственнымъ продолженіемъ второго, заключаетъ въ себѣ столь же подробный разказъ о мистеріи Вознесенія.

Авторъ описанія былъ чрезвычайно заинтересованъ этими зрѣлищами, совершенно необычными для русскаго человѣка того времени; разказывая о нихъ, онъ тщательно отмѣчаетъ всѣ, даже и мелкія, подробности видѣннаго — размѣры храма, въ которомъ была представлена мистерія, длину и ширину помоста, описываетъ одежду дѣйствующихъ лицъ, рисунокъ занавѣси, объясняетъ замысловатое устройство сцены, машинъ и декорацій; при этомъ, онъ относится къ видѣнной имъ „нѣмецкой хитрости“ безъ всякаго религіознаго предубѣжденія, какое такъ естественно было бы встрѣтить со стороны русскаго духовнаго лица XV столѣтія. Напротивъ, говоря о дѣйствующихъ лицахъ мистеріи, онъ постоянно прибавляетъ, что они своимъ внѣшнимъ видомъ „учинены въ подобіе о всемъ по древнему, яко-жь пишутъ ихъ“ (то-есть, на иконахъ); подробно излагая ходъ дѣйствія, приводитъ отрывки изъ текста пьесы, и вообще старается, по мѣрѣ своего разумѣнія, наглядно познакомить читателя съ этими церковными представленіями: „елико можахомъ своимъ малоуміемъ вмѣстити, — написахомъ, якоже видѣхомъ; иного же не мощно исписати, зане пречюдно есть отнюдь и несказанно“. По всему видно, что мистеріи произвели на русскаго зрителя сильное, чарующее впечатлѣніе, и что онъ разспрашивалъ о ихъ содержаніи, стараясь вникнуть во всѣ подробности зрѣлища.

Обстоятельный разказъ Авраамія о мистеріи Благовѣщенія далъ возможность отыскать въ италіанской драматической литературѣ XV вѣка, по всей вѣроятности, ту самую пьесу, которую онъ видѣлъ во Флоренціи, въ монастырѣ св. Марка. По указанію А. Н. Веселов-

---

Погод., №№ 1571, 1952. Начало: „Во ѳряжской землѣ, въ градѣ Флорензѣ, нѣкій человѣкъ хитръ, родомъ ѳрязинъ, устрои дѣло хитро и чюдно во образѣ по всему и по подобію исхоженіе съ небесъ архангела Гавріила въ Назаретъ, къ дѣвицѣ Маріи, благовѣстити зачатіе единороднаго Слова Божія“.

[1]) *Востоковъ*, Опис. рукоп. Рум. Муз., № 246. *Тихонравовъ*, въ *Вѣстн. Общ. древне-русск. искусства*, 1874—1876 (съ ѳранц. переводомъ); рук. Имп. П. Библіотеки, Погод., №№ 1571, 1572. Начало: „Се же ино чюднѣйше видѣніе видѣхомъ въ томъ же преименитомъ градѣ Ѳлорентіи: въ церкви Вознесенія... на самый праздникъ той владычень, воспоминовеніе творяху латыня, и въ подобіе о всемъ по древнему, яко Господу нашему Іисусу Христу вознестися со славою ко Отцу на небо“.

скаго [1]), всего ближе подходитъ къ этому описанію Rappresentazione della Annunziazione di Nostra Donna, приписываемая Feo Belcari и напечатанная въ сборникѣ D'Ancona: Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV—XVI (т. I, 168—181). Мистерія, видѣнная Авраміемъ, начиналась преніемъ пророковъ о Спасителѣ: „Д҃ человѣки съ великими брадами, и главніи власи има по плещема лежаху... и по всему наряжени въ подобіе яко пророцы... явятся на томъ помостѣ, держа въ рукахъ своихъ разная письмена... и начнуть скоро ходити по мосту тому сѣмо и овамо, кійждо позирая на свое писаніе... и начнуть межи собою которатися... и стязаются межи собою яко полчаса". Италіанская пьеса начинается обращеніемъ ангела къ зрителямъ:

Voi eccellenti e nobili auditori...
Ch'i'possa annunziar di questa essenza
Verbo incarnato, ver figliuol di Dio,
Il qual fu pien di somma sapienza,
Annunziocci la via del disio:
Chi ha a risponder parli con dovere,
E i profeti diranno il lor parere.

Затѣмъ на сцену являются пророки и сивиллы; ангелъ вызываетъ ихъ по одиночкѣ, и каждый пророчествуетъ о Христѣ (въ „авраміевскомъ" разказѣ пророковъ только четверо, а сивиллъ нѣтъ вовсе; здѣсь же—семнадцать пророковъ и семь сивиллъ; можетъ быть, эта сцена мистеріи была сокращена при постановкѣ). Въ дальнѣйшемъ италіанская пьеса совершенно совпадаетъ съ разказомъ русскаго путешественника. По окончаніи пророчествъ, Марія произноситъ молитву; небо разверзается, и Богъ Отецъ ниспосылаетъ архангела Гавріила, чтобы возвѣстить Маріи благую вѣсть. Въ это время хоръ ангеловъ поетъ хвалебную пѣснь (lauda): „малы дѣти окрестъ его въ бѣлыхъ ризахъ, рекше небесныя силы, овіи стояху, а инъ въ кимвалъ біяше, а иніи въ прегудницы и въ пищали играху; о всемъ есть великое то видѣніе чюдно и радостно и отнюдь несказанно" [2]). Архангелъ

---

[1]) Italienische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV Jahrh. *Russ. Revue*, Bd. X (1881), 425—441. Пр. Веселовскій предполагаетъ, что мистерія Благовѣщенія была представлена въ церкви Annunziata въ монастырѣ dei servi di Maria; но въ рукописи Пог. № 1571 мѣсто дѣйствія указано: „вманастыри церкви святого апостола Марка".

[2]) Ср. подобное же описаніе декораціи небесъ въ діепской мистеріи Успенія (mitourie de la mi-août) у *Magnin*, Histoire de marionettes en Europe. P. 1852, p. 118.

сходитъ съ небесъ: „ангелъ же той учиненъ есть отрокъ чистообразенъ и кудрявъ, и одѣяніе его бѣло яко снѣгъ, и повсюду златомъ украшенъ... и о всемъ видѣніе его подобно яко написаннаго по всему ангела Божія". Приближаясь къ Св. Дѣвѣ архангелъ обращается къ ней съ евангельскимъ привѣтствіемъ: Ave Maria и проч. Слѣдуетъ разговоръ, почти дословно переданный въ Авраамiевомъ описаніи. Сказавъ: „Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum", Марія становится на колѣни, поднимаетъ взоры къ небу и говоритъ „Magnificat anima mea Dominum" и пр. Ангелы, воспѣвая хвалебную пѣснь въ терцинахъ (ternale), возносятся на небо: „ангелъ же иде къ самому верху радуяся... просто и чисто видѣти, яко ему летащу... и запоны вси по прежнему затворятся" [1]). Мистерія, видѣнная Авраамiемъ, оканчивалась фейерверкомъ („огнь же болма начнетъ отъ верхняго того мѣста исходити по всей церкви той и сыпатися съ великимъ и страшнымъ гремѣніемъ"): піесы à grand spectacle, съ машинами и потѣшными огнями, вообще были въ большой модѣ въ Италии въ эпоху Возрожденія. Летаніе вверхъ и внизъ на искусственныхъ машинахъ, составлявшее главную прелесть всѣхъ зрѣлищъ, было здѣсь, по видимому, въ гораздо большемъ употребленіи, чѣмъ гдѣ бы то ни было; у флорентинцевъ попадаются даже въ XIV столѣтіи шутливыя рѣчи, если дѣло не совсѣмъ удавалось. Брунеллеско изобрѣлъ для праздника Благовѣщенія на Piazza S -Felice необыкновенно искусный аппаратъ небеснаго шара, окруженнаго двумя гирляндами ангеловъ, съ котораго Гавріилъ въ миндалеобразной машинѣ спускался на землю, и т. д. [2]). Вообще, духовныя братства, принимавшія на себя заботы о сценическихъ представленіяхъ, старались обставить ихъ всею роскошью, пользуясь всевозможными средствами искусства.

Что касается до мистеріи Вознесенія, описаніе которой обыкновенно помѣщается въ рукописяхъ въ видѣ особой статьи подъ заглавіемъ: „Повѣсть нѣкоторая, сказаніе о преименитомъ градѣ Ѳлорентіи", то ея италіанскій оригиналъ труднѣе поддается опредѣленію. Впрочемъ, такъ какъ по содержанію своему эта мистерія гораздо проще и короче Благовѣщенской и представляетъ не болѣе, какъ простое сценическое воспроизведеніе евангельскаго разказа, то съ вѣроятностью можно предполагать, что это была указанная Клейномъ (IV, 206) Rappresentazione dell'Ascensione, авторомъ которой также считается Feo Belcari.

[1]) Ср. еще *Klein*, Gesch. d. Drama's, IV, 199.

[2]) *Бурхардтъ*. Культура Италіи въ эпоху Возрожденія. С.-Пб. 1876, стр. 334.

Разказы, приписываемые Авраамію, видимо интересовали русскихъ грамотныхъ людей XVI—XVII вв., такъ какъ списки ихъ довольно часто попадаются въ рукописяхъ этой эпохи [1]). Необычность этого „чуднаго видѣнія“, наглядность и простота описанія, подробное объясненіе хода дѣйствія и всего устройства сцены, все это, конечно, должно было нравиться читателямъ и возбуждать ихъ любопытство, тѣмъ болѣе, что другого подобнаго разказа во всей нашей старой письменности не было.

Только двѣсти лѣтъ спустя послѣ Флорентійскаго собора встрѣчаемъ упоминаніе о спектакляхъ при дворѣ Польскаго короля. Въ 1635 г. былъ посломъ въ Польшѣ бояринъ князь Алексѣй Михайловичъ Львовъ-Ярославскій, который, между прочимъ, „былъ у короля на потѣхѣ, а потѣха была, какъ приходилъ къ Іерусалиму ассирійскаго царя воевода Алафернъ и какъ Юдиѳь спасла Іерусалимъ“ [2]). Посолъ упоминаетъ объ этой піесѣ только мимоходомъ и не даетъ никакихъ свѣдѣній о представленіи; а между тѣмъ, уже не особенно далеко было то время, когда піеса такого же содержанія появилась на сценѣ московскаго театра... Въ 1637 г. въ Польшѣ были московскіе послы Проестевъ и Леонтьевъ, и при королевскомъ дворѣ опять была „комедія, по русски потѣха“, о которой послы не сообщаютъ уже рѣшительно никакихъ свѣдѣній, а говорятъ только о томъ, какъ они радѣли о государевой чести, настаивая, чтобъ ихъ посадили ближе къ королю, чѣмъ папскаго легата [3]). Вопросъ о мѣстахъ занималъ ихъ, очевидно, гораздо больше, чѣмъ вопросъ о томъ, какую именно „потѣху“ придется имъ смотрѣть; во всякомъ случаѣ, эту „потѣху“ они считали дѣломъ, о которомъ имъ не умѣстно упоминать въ оффиціальномъ отчетѣ о своей поѣздкѣ.

Въ 1658 году указалъ государь дворянину и Боровскому намѣстнику Василью Богдановичу Лихачеву да дьяку Ивану Ѳомину быть у Флоренскаго князя Фердинанда,—въ томъ самомъ „преименитомъ градѣ Ѳлорентіи“, о чудесахъ котораго разказывалъ, за 220 лѣтъ передъ тѣмъ, Суздальскій епископъ. Какъ тогда, такъ и теперь, заѣзжему русскому человѣку привелось видѣть театральныя представ-

---

[1]) Намъ извѣстно *девять* такихъ списковъ: 1) въ рук. XVI в., напечатанный А. Поповымъ; 2) Моск. Синод. Библіотеки № 272; 3) Новиковскій; 4) Румянцовскій; 5) Тихонравовскій; 6—9) Погодинскіе №№ 1557, 1571, 1572, 1952. По всей вѣроятности, найдется и еще нѣсколько.

[2]) *Соловьевъ*, IX, 248.

[3]) *Соловьевъ*, IX, 261.

ленія, но уже не въ церквахъ (времена мистерій миновали), а на придворной княжеской сценѣ: „Комидій было при насъ во Флоренскѣ три игры разныхъ“, повѣствуетъ посолъ, но описываетъ только одну, и то такъ кратко и сбивчиво, что изъ его описанія можно сдѣлать только одинъ выводъ: была представлена—актерами или маріонетками, сказать трудно,—какая-то піеса миѳологическаго содержанія съ балетомъ и шутовскою интермедіей въ концѣ; изъ содержанія этой піесы Лихачевъ рѣшительно ничего не понялъ и объясненіями, очевидно, не интересовался, оттого его разказъ и вышелъ дѣтски-наивнымъ и спутаннымъ: „Объявилися палаты, и бывъ палата, и внизъ уйдетъ, и того было шесть перемѣнъ; да въ тѣхъ же палатахъ (!) объявилося море, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ...да спущался съ неба на облакѣ сѣдъ человѣкъ въ коретѣ, да противъ его въ другой коретѣ прекрасная дѣвица; а аргамачки подъ коретами какъ быть живы, ногами подрягиваютъ“... „Аргамачки“ остановили на себѣ вниманіе посла, и онъ обратился къ князю съ вопросомъ, что эта за люди на нихъ выѣхали: „а князь сказалъ, что одно солнце, а другое мѣсяцъ“. Другой его вопросъ касался стоимости этой „потѣхи“; ему отвѣчали, что стала-де она въ 8000 ефимковъ, и что такая же комедія послана въ даръ къ Испанскому королю, какъ сынъ у него родился. Этими объясненіями русскій посолъ совершенно удовольствовался и уже не считалъ нужнымъ входить въ какія-либо другія подробности, ограничившись простымъ замѣчаніемъ, что „многія диковинки дѣлали“... [1]).

Для полноты этого перечня русскихъ путешественниковъ, имѣвшихъ случай познакомиться съ западнымъ театромъ, слѣдуетъ еще упомянуть, что въ 1668 г. былъ въ Парижѣ русскій посланникъ Потемкинъ, который, вмѣстѣ съ своимъ сыномъ и всею свитою, провелъ въ театрѣ два вечера сряду. Въ первый вечеръ была представлена комедія: „Coups de l'Amour et de la Fortune“, во второй—„Амфитріонъ“ Мольера, съ участіемъ самого автора. Посланникъ и его сынъ остались очень довольны театромъ, но замѣчательно, что въ статейномъ спискѣ Потемкина, гдѣ описано даже, какъ арабъ-волтижеръ скакалъ на лошади въ королевскомъ саду, о Мольерѣ и его комедіи не сказано ни слова [2]).

---

[1]) *Др. Росс. Вивл.*, 2-е изд., IV, 350—351. Ср. любопытную статью г. *Брикнера*: „Русскіе дипломаты-туристы въ Италіи въ XVII столѣтіи“, въ *Русск. Вѣстникѣ* 1877, №№ 3 и 7.

[2]) *Пекарскій*, Наука и Лит., I, 388.

Такимъ образомъ, русскіе путешественники XVII столѣтія оказались гораздо менѣе внимательными къ видѣннымъ ими театральнымъ зрѣлищамъ и могли сообщить о нихъ гораздо менѣе подробностей, чѣмъ Суздальскій епископъ за двѣсти лѣтъ передъ тѣмъ. Объясненіемъ этого факта отчасти можетъ служить то обстоятельство, что Суздальскій епископъ, какъ человѣкъ религіозный, не могъ не заинтересоваться живымъ драматическимъ воспроизведеніемъ евангельскаго разказа „въ подобіе о всемъ по древнему“ и смотрѣлъ на мистеріи съ нѣкоторымъ благоговѣніемъ, какъ на дѣйствія богослужебныя, такъ что его любознательность была возбуждена вмѣстѣ съ чувствомъ религіознымъ,— между тѣмъ какъ наши послы XVII вѣка видѣли въ Польшѣ, во Флоренціи и во Франціи уже чисто-свѣтскія пьесы, къ которымъ и относились просто какъ къ „потѣхѣ“, не стоющей серьезнаго вниманія, и смотрѣли на нихъ точно также, какъ въ наше время сталъ бы смотрѣть не особенно любознательный крестьянинъ, случайно попавшій на представленіе италіанской оперы, которая ему совершенно недоступна ни по языку, ни по сюжету.

Въ то время, когда въ нашу литературу случайно попадали эти скудныя вѣсти о западномъ театрѣ, въ сосѣдней Польшѣ уже процвѣтали тѣ особаго рода представленія, которыя извѣстны подъ названіемъ школьной драмы и въ особенности культивировались іезуитскими коллегіями. Отсюда эти школьныя пьесы, о развитіи и содержаніи которыхъ мы будемъ говорить впослѣдствіи, перешли въ южную Русь, гдѣ стали заводиться училища по польскому типу. На сѣверо-востокѣ, въ Московскомъ государствѣ, ничего подобнаго не было; сюда еще не проникли, въ этой своеобразной формѣ, отголоски западной культуры; но за то здѣсь, въ XVI и XVII столѣтіяхъ, мы видимъ попытки ввести нѣкоторый драматическій элементъ въ церковное богослуженіе, въ формѣ церковныхъ „дѣйствъ“, которыя являются слабымъ и отдаленнымъ отзвукомъ западныхъ мистерій. Что отдѣльныя попытки этого рода встрѣчались и ранѣе, на это указываетъ находящееся въ Златой Чѣпи, по троицкому списку XIV вѣка, запрещеніе „не печатати двери церковныхъ, якоже латина“ [1]), поясняемое правиломъ русскаго (Московскаго) митрополита Зосимы (оставившаго митрополію въ 1508 г.), гдѣ объ этомъ предметѣ сказано подробнѣе: „А еже безумніи попы печатаютъ съ народомъ двері царские въ вечерю суботы великіа, уже позде суще, подобяся жидомъ,—сего

[1]) *Чтенія въ Общ. ист. и древн.* 1846, № 2, отд. IV, стр. 46.

не подобаетъ творити“ [1]). Очевидно, дѣло идетъ объ одномъ изъ тѣхъ богослужебныхъ обрядовъ, которые на Западѣ послужили основою для пасхальной мистеріи. Между тѣмъ какъ западный театръ развивался мало по малу изъ литургической драмы въ соединеніи съ элементами простонародной, гистріонской потѣхи, восходящей своимъ началомъ къ римскимъ ателланамъ,—у насъ церковь постоянно ратовала противъ бродячихъ народныхъ увеселителей—игрецовъ и скомороховъ—и противъ всякихъ увеселеній, осуждая ихъ, какъ игры бѣсовскія; съ другой стороны, наше церковное богослуженіе, которое въ теченіе XIII—XVI столѣтій постепенно утрачивало свой старый, строгій чинъ и порядокъ, унаслѣдованный отъ Византіи, не допускало осложненій драматическими элементами.

Сама византійская церковь далеко не чужда была того направленія, которое на западѣ привело къ развитію богослужебныхъ зрѣлищъ. Въ первые вѣка христіанства сценическія представленія, какого бы то ни было содержанія, вообще безусловно отвергались духовенствомъ и предавались анаѳемѣ; самое слово θυμελικὸς сдѣлалось синонимомъ „еретическаго“ (θυμελικά βίβλια=еретическія книги). Одною изъ причинъ рѣшительнаго гоненія противъ драматической примѣси къ церковнымъ службамъ послужило то обстоятельство, что извѣстный ересіархъ Арій сочинялъ и разыгрывалъ въ церкви какія-то дѣйства (ἐφαντάσθη ἵνα εἰσαγάγῃ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ αὐτοῦ καὶ πλῆρες θεατρικὸν σύστημα). Но уже въ VI столѣтіи, а можетъ быть, и ранѣе взглядъ на это дѣло, по видимому, измѣнился, и византійское духовенство, желая отвлечь народъ отъ языческихъ и аріанскихъ зрѣлищъ, стало устроивать въ церквахъ мистеріи, подобныя западнымъ. Въ апокрифическомъ сочиненіи Περίοδοι τῶν Ἀποστόλων говорится, что самъ Іисусъ Христосъ, незадолго до Тайной вечери, созвалъ своихъ учениковъ и устроилъ вмѣстѣ съ ними какое-то драматическое представленіе (καὶ μετ' αὐτῶν παρέστησε θεατρικήν τινα πρᾶξιν) Въ царствованіе императора Маврикія (591 г.), въ церкви Сорока мучениковъ во Влахернѣ разыгрывались дѣйства „о Богочеловѣкѣ“ (θεανδρικὰ μυστήρια); далѣе упоминается мистерія Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ, „Исторія Сусанны“ и т. п.; позднѣе являются аллегорическо-нравоучительныя піесы, moralités (ἠθοποιΐαι), какъ напримѣръ, Musarum et Fortunae querimonia, сочиненіе Михаила Πλοχεῖρου, и пр. [2]). Наконецъ, совер-

---

[1]) *Тихонравовъ—Лѣтоп. русск. лит.*, т. III, отд. II, стр. 17.

[2]) Σάθας, Ἱστορικὸν δοκιμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν.

шенно аналогично тому, какъ это было на западѣ, въ литургическую драму мало по малу вторгается и простонародно-гистріонскій элементъ. По словамъ историка Кедрина (около 1050 года), Константинопольскій патріархъ Ѳеофилактъ (+944) первый допустилъ въ церквахъ шутовскія игры: онъ собиралъ уличную чернь, которою предводительствовалъ нѣкто Евѳимій, по прозвищу Казри, и позволялъ ей устроивать въ церквахъ „бѣсовскія пляски" и распѣвать пѣсни, нарушая, такимъ образомъ, торжественный чинъ богослуженія. Двѣсти лѣтъ спустя, Антіохійскій патріархъ Вальсамонъ (въ своихъ толкованіяхъ на правила шестого вселенскаго собора) жаловался на неблагочинное поведеніе духовенства въ праздничные дни и порицалъ обычай клириковъ наряжаться и устроивать маскарадныя шутки [1]). Подробности развитія церковно-драматической литературы въ Византіи вообще очень мало извѣстны; можно только сказать, что византійская церковь, пережившая цѣлое тысячелѣтіе трудной внутренней борьбы со всевозможными еретическими ученіями, самою этою борьбою была вызвана на отрицательное отношеніе къ старымъ поэтическимъ традиціямъ, и если послѣднія, время отъ времени, какъ бы снова оживали, то вскорѣ снова и падали подъ тяжестью строгой церковной проскрипціи и наконецъ совершенно заглохли [2]). Такимъ образомъ, ко времени появленія христіанства на Руси, въ византійской церкви оставался, по всей вѣроятности, только одинъ обрядъ, связанный съ богослуженіемъ и заключающій въ себѣ нѣкоторую драматичность, именно — обрядъ или дѣйство „умовенія ногъ" въ великій четвергъ, сохранившійся и до настоящаго времени. Этотъ обрядъ, установленный, какъ надо полагать, еще въ первые вѣка христіанства, перешелъ къ намъ, вѣроятно, одновременно съ общественнымъ богослуженіемъ [3]), хотя мы и не имѣемъ свѣдѣній о совершеніи его ранѣе XVII столѣтія [4]). Чинъ или порядокъ этого дѣйства представляетъ точное воспроизведеніе евангельскаго разказа. Дѣйствующими ли-

---

Ἐν Βενετ. 1878.—*Alt*, Theater und Kirche. Berl. 1846, стр. 344. Императоры-иконоборцы были горячими поклонниками театра, но въ то же время предавали огню литургическія драмы православныхъ; съ своей стороны, послѣ побѣды православія, отцы Никейскаго собора 787 г. предали анаѳемѣ и сожгли еретическія произведенія этого рода.

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas, IV, 25.

[2]) *Σάθας*, op. cit., 357—358.

[3]) *Голубинскій*, Ист. русск. церкви, т. I, 2-я пол., стр. 327.

[4]) *Древн. Росс. Вивл.*, XI, 83—90.

цами являются—архіерей, изображающій собою Іисуса Христа, двѣнадцать священниковъ, изображающіе апостоловъ, и протодіаконъ, который, читая Евангеліе, представляетъ собою какъ бы хоръ мистеріи. Протодіаконъ читаетъ только повѣствовательныя мѣста евангельскаго текста; слова Спасителя произносятся архіереемъ, слова апостола Петра—однимъ изъ священниковъ. Предъ началомъ дѣйства архіерей и священники садятся на особо устроенномъ помостѣ, архіерей—по срединѣ, священники по шести—съ обѣихъ сторонъ. Протодіаконъ читаетъ: „Во время оно, вѣдый Іисусъ, яко вся дастъ ему въ руцѣ и яко отъ Бога изыде и къ Богу грядетъ, возставъ съ вечера (архіерей встаетъ) и положи ризы своя (архіерей разоблачается и кладетъ ризы на то мѣсто, гдѣ сидѣлъ), и пріемъ лентіонъ препоясася, потомъ же влія воду въ умывальницу и нача умывати нозѣ ученикомъ и отирати лентіемъ, имъ же бѣ препоясанъ (архіерей исполняетъ все это по мѣрѣ чтенія). Пріиде же къ Симону Петру, и глагола ему той“... Священникъ, изображающій апостола Петра, встаетъ и говоритъ: „Господи! ты ли мои умыеши нозѣ?“ Протодіаконъ (продолжаетъ) „Отвѣща Іисусъ и рече“... Архіерей: „Еже азъ творю, ты не вѣси нынѣ, разумѣеши же по сихъ“. Протодіаконъ (продолжаетъ): „Глагола ему Петръ“, и т. д. По окончаніи умовенія ногъ, чтеніе Евангелія продолжается: „Еда умы Іисусъ нозѣ, пріятъ ризы своя (архіерей облачается), возлегъ паки (садится) и рече имъ“ (архіерей дочитываетъ Евангеліе самъ). Такимъ образомъ, здѣсь мы имѣемъ дѣло съ древнѣйшею формою литургической драмы, ни на іоту не отступающей отъ евангельскаго текста и совершенно подобной древнѣйшимъ западнымъ „оффиціямъ“, вошедшимъ въ составъ драмы Страстей Господнихъ [1])“.

Въ XVII столѣтіи въ Москвѣ дѣйство умовенія ногъ совершалъ патріархъ въ сослуженіи съ двѣнадцатью архіереями. При этомъ, какъ видно изъ напечатаннаго Новиковымъ „Устава соборнаго“ [2]), между архіереями возникали иногда недоразумѣнія и споры, вопервыхъ, изъ-за мѣстъ, кому гдѣ сидѣть по старшинству, и вовторыхъ, изъ-за того, что никто не хотѣлъ изображать собою Іуду, считая такую роль унизительною. Въ Уставѣ, подъ 1682 годомъ, читаемъ: „7190 года на умовеніи ногъ было дванадесять архіереевъ, по шести на сторонѣ,

---

[1]) Умовеніе ногъ въ нѣмецкой драмѣ Страстей XIV в. см. у *Mone*, Schauspiele des Mittelalters, I, 99; ср. II, 256.

[2]) *Др. Росс. Вивл.*, XI, 89.

вси равно сидѣли на скамьяхъ, мѣстъ по прежнему не было; а въ Іудино мѣсто никого не было, оставилъ святѣйшій Іоакимъ патріархъ. О семъ должны благодарити Господа Бога, яко вразуми архипастыря нашего такихъ плевелъ исторгнути отъ среды соборныя великія церкви".

Подобное же воспроизведеніе въ драматической формѣ евангельскаго разказа представляетъ дѣйство цвѣтоносія или хожденіе на осляти, совершавшееся въ Вербное воскресенье въ Москвѣ и другихъ городахъ (между прочимъ, въ Новгородѣ). Этотъ обрядъ, по всей вѣроятности, перешелъ къ намъ съ православнаго Востока уже въ позднѣйшее время и, по видимому, не былъ распространенъ повсемѣстно; извѣстія о его совершеніи не восходятъ ранѣе XVI столѣтія, подробныя же свѣдѣнія имѣются только отъ временъ патріаршества [1]). Съ особенною торжественностью и роскошною обстановкою происходило дѣйство цвѣтоносія въ Москвѣ, при участіи царя и патріарха. По „Чиновнику" патріарха Іоакима (1675 г.), дополняемому разказомъ очевидца, Антіохійскаго патріарха Макарія, бывшаго въ Москвѣ въ 1653 и 1666 годахъ, обрядъ состоялъ въ слѣдующемъ:

Въ Вербное воскресенье, послѣ заутрени въ Успенскомъ соборѣ, патріархъ облачался въ большое облаченіе жемчужное и митру большую, а государь—во свой царскій санъ, и вмѣстѣ съ духовенствомъ выходили на площадь, гдѣ освящались и раздавались народу обычныя вербы; затѣмъ протодьяконъ читалъ Евангеліе отъ Марка (зачало 49) о входѣ Іисуса Христа въ Іерусалимъ, при чемъ всѣ дѣйствія, о которыхъ въ этомъ Евангеліи говорится, исполнялись патріархомъ и священниками; слова Іисуса Христа къ ученикамъ: „Идита въ весь, яже есть прямо вама" и пр. произносились патріархомъ—изустно или „по столбчику"; при словахъ: „и приведоста жребя ко Іисусови", къ патріарху подводили лошадь, покрытую бѣлымъ суконнымъ каптуромъ; при словахъ: „и всѣде на не", патріархъ садился на лошадь, царь (а за отсутствіемъ его—ближній бояринъ) бралъ ее за поводъ, и процессія направлялась къ Покровскому собору (церковь Василія Блаженнаго, гдѣ одинъ изъ главныхъ придѣловъ—Входоіерусалимскій) въ такомъ порядкѣ: впереди шелъ отрядъ стрѣльцовъ; за нимъ везли огромное дерево изъ вербныхъ вѣтвей, убранное изюмомъ, сахаромъ, яблоками (на тотъ же предметъ, какъ видно изъ расходныхъ книгъ патріар-

[1]) *Забѣлинъ*, Бытъ Русск. царей, 349; *Снегиревъ*, Русск. простонар. праздники, III, 161.

шаго приказа, употреблялись еще тюльпаны, рожь, подсолнечники, гвоздика, нарцисы, померанцы, дули, груши, сливы, рожки, виноградъ и вишни; на вербу сажали даже небольшихъ птичекъ, вѣроятно, чучела). Дерево это помѣщалось на двухъ скрѣпленныхъ между собою саняхъ; вокругъ него, по краямъ саней, были устроены лавки, на которыхъ сидѣли пѣвчіе, и всю дорогу пѣли тропарь св. Лазаря („Общее воскресеніе прежде твоея смерти увѣряя, воздвиглъ еси Лазаря, Христе Боже", и пр.). За вербою ѣхалъ „на осляти" патріархъ, съ крестомъ и Евангеліемъ, благословляя народъ; его окружало духовенство; стрѣлецкія дѣти, по пятидесяти съ каждой стороны, постилали подъ ноги лошади разноцвѣтныя сукна или одежды, и какъ скоро лошадь переходила черезъ чью-нибудь одежду, мальчики поднимали ее, бѣжали впередъ и постилали снова [1]). Дойдя до церкви Василія Блаженнаго, процессія останавливалась, патріархъ и духовенство, съ государемъ и боярами, входили въ церковь, гдѣ совершалась служба празднику; затѣмъ шествіе, въ прежнемъ порядкѣ, возвращалось въ Кремль, къ Успенскому собору. Здѣсь патріархъ, сойдя съ лошади, благословлялъ вербное дерево; часть висѣвшихъ на деревѣ плодовъ раздавалась боярамъ, а на остальное набрасывался народъ, при чемъ каждый старался захватить себѣ вѣточку, такъ какъ существовало повѣрье, что эти вѣточки полезны отъ всякихъ недуговъ, въ особенности же отъ зубной боли [2]). Между тѣмъ, духовенство входило въ соборъ, гдѣ протодіаконъ дочитывалъ праздничное Евангеліе [3]).

Обряды, болѣе или менѣе близкіе къ дѣйству цвѣтоносія, совершались уже въ очень давнее время какъ на христіанскомъ Востокѣ,

---

[1]) „Сто человѣкъ ребятъ *постилальниковъ* стлали сукна подъ осля въ праздникъ входа въ Іерусалимъ, и жаловано имъ отъ св. патріарха по алтыну на человѣка". Расходы по патріаршему приказу 1630 г.—„1622 г. апрѣля въ 14-й день, по государеву имянному приказу дано государево жалованье ребятамъ, которые стлали на вербное воскресенье передъ государемъ и передъ государевымъ отцемъ, передъ в. государемъ патріархомъ, однорядки по пути, Игнашкѣ Фролову съ товарищами, сту человѣкамъ, дано имъ государево жалованье по однорядкѣ, цѣна 10 алтынъ однорядка". Доп. къ дворц. разр., собр. *И. Е. Забѣлинымъ*, въ *Чтеніяхъ въ Общ. Ист.*, 1883, кн. III. Ср. тамъ же, подъ 6-мъ апрѣля 1623 г., 6-мъ апрѣля 1628 г. и др.

[2]) „Стрѣльцы все изломали, и цвѣты, и листы, и овощи расхватали, и на санѣхъ сукно доброе изодрали". Расх. патр. приказа.

[3]) Чиновникъ патр. Іоакима во *Временникѣ Общ. Ист.*, кн. 24 (1856), стр. 76; разказъ Макарія—въ журналѣ *Истина* 1874, т. 32, стр. 22—27; *Др. Росс. Вивл.*, 2-е изд., VI, 222, 314; XI, 55—66; Акты Арх. Эксп., IV, 308; *Олеарій* (перев. *П. Барсова*. М. 1870), стр. 90—91.

такъ и на Западѣ. Въ Италіи, Германіи и Франціи процессія Вербнаго воскресенія (Dominica palmarum) была въ общемъ обычаѣ еще во времена Карла Великаго; при этомъ иногда возили деревянныя изображенія возсѣдающаго на осляти Христа, украшенныя цвѣтами и вѣнками, иногда же вели живого осла, у котораго на сѣдлѣ помѣщался дискосъ съ св. дарами, какъ видимый символъ невидимо присутствующаго Христа. [1]). Подобная же процессія существовала въ XVI и XVII вѣкахъ въ Польшѣ [2]). Что касается до Востока, то мы имѣемъ указанія, что нашъ обрядъ съ древняго времени совершался въ Іерусалимѣ; францисканецъ Каремъ, бывшій въ Палестинѣ въ началѣ XVII вѣка, описываетъ Іерусалимское хожденіе на осляти совершенно сходно съ нашимъ [3]). Константинопольскіе патріархи, участвуя въ крестномъ ходѣ, вообще не ходили пѣшкомъ, а ѣздили или на императорскихъ колесницахъ, или верхомъ на ослѣ. Олеарій, ссылаясь на одну старинную хронику, разказываетъ, что императоръ Константинъ Мономахъ (XI вѣка), желая всенародно засвидѣтельствовать свое уваженіе къ патріарху Михаилу Келулларію, въ одной изъ такихъ процессій велъ за поводъ его лошадь. Наши патріархи, при своемъ вступленіи на патріаршій престолъ, въ продолженіе трехъ дней съ торжественнымъ крестнымъ ходомъ объѣзжали „на осляти“ всю Москву. При этомъ за поводъ держали бояре. Подобный же обрядъ, заимствованный, конечно, изъ Византіи, исполнялся во времена патріаршества и новопоставленными архіереями [4]).

На основаніи этихъ данныхъ съ вѣроятностію можно заключать, что обрядъ хожденія на осляти въ Вербное воскресенье появился у насъ не задолго до установленія патріаршества, по примѣру церквей православнаго Востока, и затѣмъ вошелъ въ обычай и распространился во времена патріаршества вслѣдствіе желанія увеличить благолѣпіе и торжественность патріаршей и архіерейской службы. Повсемѣстное распространеніе этого обряда, однако, уже въ концѣ XVII столѣтія вызвало сомнѣнія и нѣкоторыя ограничительныя мѣры. Въ мартѣ 1678 года патріархъ Іоакимъ созвалъ соборъ съ цѣлію разыскать

---

[1]) *Seigel*, Handb. der christlich-kirchlichen Alterthümer, IV, 172; *Alt*, Theater und Kirche, 348.

[2]) *Wojcicki*, Teatr starożytny w Polsce, I, 205.

[3]) *Голубинскій*, Ист. Русск. церкви, I, 2-я пол., 329; *Снегиревъ*, op. cit., III, 172.

[4]) *Др. Росс. Вивл.*, VI, 245—261; Патріаршіе выходы—въ *Чтеніяхъ* 1869, кн. II, стр. 9—11.

церковный уставъ этого хожденія, „или поне преданія того начальника, или время, когда и коею начася виною“. Изъ разпросовъ и по справкамъ въ церковныхъ и лѣтописныхъ книгахъ „ни малѣйшее того дѣйствія обрѣтеся воспоминаніе“, вслѣдствіе чего соборъ и заключилъ, что оно ввелось въ нашей церкви „не отъ древнихъ вѣкъ, но мало прежде нашего житія, во время мятежное, бывшу въ государствѣ семъ смятенію великому“. Соборъ призналъ необходимымъ допустить совершеніе этого дѣйства въ одной только Москвѣ и только самимъ патріархомъ, въ другихъ же городахъ совершенно его запретить, какъ нововведеніе, подающее поводъ къ соблазну [1]). Съ уничтоженіемъ патріаршества само собою прекратилось и это дѣйство.

Если обрядъ умовенія ногъ представляетъ собою не болѣе, какъ литургическую оффицію, то въ дѣйствѣ хожденія на осляти нельзя не замѣтить нѣкотораго распространенія и дополненія подобной же оффиціи внѣшними элементами, осложняющими ее: здѣсь является и крестный ходъ по улицѣ, при торжественной обстановкѣ, и украшенное вербное дерево и т. п. подробности, которыя придаютъ обряду бо́льшую картинность. Но, съ другой стороны, эти подробности не заключаютъ въ себѣ ничего драматическаго и приближаютъ наше дѣйство скорѣе къ такъ-называемой mystère mimé, нежели къ духовной драмѣ.

Гораздо болѣе смѣлую попытку церковной драмы, съ участіемъ, до извѣстной степени, гистріонскаго элемента, представляетъ пещное дѣйство, совершавшееся передъ Рождествомъ, въ недѣлю свв. отецъ, а когда Рождество приходилось въ понедѣльникъ или во вторникъ, то въ недѣлю свв. праотецъ. Этотъ оригинальный обрядъ уже много разъ описывался въ нашей литературѣ [2]), такъ что, не повторяя общеизвѣстнаго разказа, мы остановимся лишь на нѣкоторыхъ характерныхъ его подробностяхъ.

Какъ и другія церковныя дѣйства, пещной обрядъ тѣсно связанъ съ церковною службою и чтеніемъ соотвѣтствующихъ мѣстъ изъ книги про-

---

[1]) *Др. Росс. Вивл.*, VI, 357—362; Сборникъ Моск. син. библ., по указателю арх. *Саввы*, № 684, стр. 235—236.

[2]) *Др. Росс. Вивл.*, VI, 183—186, 363—389; *Истина* (журналъ), т. XXXII, стр. 28—39 (чинъ дѣйства по Филаретовскому Потребнику 1625 г.); *Н. Суворовъ*, Описаніе Вологодскаго каѳед. собора. М. 1863, стр. 131—138; *Извѣстія Имп. Археологич. Общества*, I, 373—375; II, 239—244; III, 36; *Костомаровъ*, Очеркъ домашней жизни и нравовъ великорусскаго народа въ XVI и XVII вв. С.-Пб. 1860, стр. 150—152.

рока Даніила (III, 1—94); дѣйствующими лицами являются три отрока— Ананія демественникъ (то-есть, альтъ), Азарія нижникъ (басъ) и Мисаилъ вершникъ (дискантъ); во все время дѣйствія они ничего не говорятъ, а только поютъ библейскіе стихи и, слѣдовательно, являются, такъ сказать, лишь пассивною иллюстраціей библейскаго разказа. Активными участниками дѣйства были два халдея, роль которыхъ составляла оригинальную часть этой церковной драмы: они грубо, съ ухваткою и шутками палачей, хватаютъ отроковъ и толкаютъ въ пещь, грозно расхаживаютъ вокругъ, „примѣриваяся пальмами", раздуваютъ огонь, мечутъ изъ желѣзныхъ трубокъ „плавучую траву" (плаунъ) и, при неожиданномъ появленіи ангела, въ ужасѣ падаютъ ницъ; затѣмъ, оставаясь вѣрными характеру своей роли, они выводятъ отроковъ изъ пещи съ тѣми же словами, съ какими и вводили ихъ туда: „гряди вонъ изъ пещи! ну, чего сталъ? поворачивайся! нейметъ васъ огонь, ни смола, ни сѣра, мы чаяли — васъ сожгли, а мы сами сгорѣли". Словомъ, эти халдеи совершенно аналогичны съ тѣмъ типомъ воиновъ, слугъ, вѣстниковъ, который такъ обыченъ въ средневѣковыхъ французскихъ и нѣмецкихъ мистеріяхъ. Шутовской характеръ халдеевъ еще рѣзче подчеркивается тѣмъ, что они во все время святокъ не снимали своего халдейскаго платья и такимъ образомъ уже въ качествѣ ряженыхъ „окрутниковъ", бѣгали по улицамъ со своею „плавучею травою", подпаливая у встрѣчныхъ бороды. Какъ и другіе окрутники, халдеи считались нечистыми, и въ день Крещенія должны были купаться въ проруби, чтобы смыть съ себя грѣхъ бѣсовской потѣхи. Въ половинѣ XVII вѣка это бѣганье халдеевъ съ потѣшнымъ огнемъ по улицамъ было въ Москвѣ запрещено. По свидѣтельству Олеарія [1], они одѣвались, какъ масляничные шуты (Fastnachtsbrüder); изъ другихъ источниковъ мы знаемъ, что халдейское платье было короткополое, называлось юпами и шилось изъ краснаго сукна, съ оплечьями изъ выбойки. Въ средневѣковой Европѣ въ красное одѣвался палачъ при исполненіи своей кровавой обязанности; у насъ красный цвѣтъ издавна слыветъ любимою принадлежностью дурака. Извѣстно также, что въ средніе вѣка обязанности палача возлагались иногда на шутовъ, съ цѣлью усилить позоръ казни площаднымъ глумленіемъ надъ осужденнымъ. На головѣ у халдеевъ были коническія шапки (турики)—деревянныя или кожаныя, опушенныя заячьимъ мѣхомъ или горностаемъ; онѣ раскрашивались и золоти-

---

[1]) *Олеарій*, пер. *П. Барсова* (М. 1870), стр. 314—315.

лись. Отроковъ одѣвали въ стихари, шитые изъ тонкаго, вѣроятно бѣлаго, полотна, съ оплечьями и перерукавьями изъ цвѣтной бархатѣи, съ „источниками" изъ крашенины и такими же подпушками. На головахъ у нихъ были вѣнцы съ мѣдными литыми крестами; по понятіямъ XVII вѣка, эти ветхозавѣтные отроки отожествлялись съ христіанскими мучениками; соотвѣтственно такому представленію о нихъ, и халдеи въ заключеніе восклицали: „Великъ Богъ христіанскій".

Вопросъ о происхожденіи пещнаго дѣйства можетъ быть рѣшенъ только предположительно, потому что данныя, имѣющіяся въ распоряженіи изслѣдователя, крайне скудны и недостаточны. Мы знаемъ, что дѣйство совершалось въ половинѣ XVI в. въ Новгородѣ [1]); въ XVII вѣкѣ видимъ его въ Вологдѣ и въ Москвѣ; вѣроятно, совершалось оно и въ другихъ городахъ, но относительно этого мы не имѣемъ указаній, точно также, какъ и относительно того времени, когда оно появилось у насъ впервые. Проф. Голубинскій, въ своей Исторіи Русской церкви, замѣчаетъ, что въ Ипатьевской лѣтописи подъ 1146 годомъ упоминается воевода одного князя Иванъ Халдѣевичъ, и на этомъ основаніи заключаетъ, что пещное дѣйство уже было извѣстно у насъ въ XII вѣкѣ; но такое заключеніе едва ли можно принимать серьезно. Изъ сочиненія Солунскаго архіепископа Симеона († 1430) „Dialogus adversus haereses" [2]) видно, что подобный нашему обрядъ совершался въ XV (а можетъ быть, и въ XVI) вѣкѣ въ греческихъ церквахъ; но изъ словъ Симеона слѣдуетъ заключить, что греческій обрядъ былъ проще нашего, и что халдеи въ немъ не участвовали. „Мы освѣщаемъ пещь восковыми свѣчами", говоритъ Солунскій архіепископъ,—„и кадимъ по обычаю ладономъ; ангела только подразумѣваемъ, а не спускаемъ сверху живого человѣка, (въ нашемъ дѣйствѣ спускалась сверху фигура ангела, вырѣзанная изъ кожи и разрисованная съ обѣихъ сторонъ); мы только ставимъ трехъ отроковъ, которые и воспѣваютъ пѣснь по преданію", и т. д. Такимъ образомъ, если пещное дѣйство, въ первоначальномъ своемъ видѣ, то-есть, въ видѣ простой церковной оффиціи, и заимствовано нами отъ грековъ, то діалогическая его часть и фигуры халдеевъ явились изъ другого источника и, по всей вѣроятности, съ Запада,

---

[1]) Первое упоминаніе о *халдеяхъ* находимъ въ приходо-расходной книгѣ новгородскаго архіепископскаго дома подъ 1548 годомъ. См. *Извѣстія Археол. Общ.*, III, 31.

[2]) *Migne*, Patrol., t. 155 (graec.), p. 113.

черезъ Новгородъ. Исторія трехъ отроковъ во французской драматической литературѣ составляла часть огромной „мистеріи пророковъ“ (mystère des prophètes); она изображалась и на картинкахъ лицевой Библіи. Во Псковѣ, въ городской единовѣрческой церкви, построенной въ 1669 году, на желѣзныхъ кованныхъ дверяхъ прибито семь мѣдныхъ досокъ съ вырѣзанными на нихъ изображеніями: четыре доски представляютъ плѣненіе вавилонское и текстомъ къ нимъ служитъ псаломъ 136 („На рѣкахъ вавилонскихъ“), а три остальныя— исторію отроковъ. На первой изъ нихъ читаемъ: „Егда поставі навходоносор царъ тѣло златое на поле деіре тогда пріведе трехъ ѿрокѡ ананію азарію и мисаіла і повеле имъ поклонітисѧ ѡніже не поклонішасѧ“. Картина представляетъ идола; предъ нимъ — трубачъ трубитъ въ огромный рогъ; противъ идола — царь на тронѣ, окруженный воинами; весь народъ лежитъ ничкомъ; три отрока стоятъ. На второй доскѣ представлены царь, воины и отроки: „И ѡклеветани быша царю яко повелѣнія его не слꙋшаю і бого некланяюсѧ тогда рагнѣвася нанix царь“. На третьей изображена пещь; въ ней— отроки и ангелъ; около пещи—павшіе ницъ халдеи: „Егда рагнѣвася на ніхъ царь повелѣ іхъ всадити впещь ѡгнемъ горѧщꙋю“. Совершенно такія же семь картинокъ и съ тѣмъ же текстомъ были награвированы М. Нехорошевскимъ (во второй половинѣ XVIII в.) на одномъ листѣ и воспроизводились нѣсколько разъ въ числѣ народныхъ лубочныхъ картинокъ [1]).

Не имѣя возможности опредѣлить, когда именно появилось у насъ пещное дѣйство, мы не имѣемъ точныхъ свѣдѣній и о томъ, когда оно было исключено изъ церковнаго обихода. Можно предполагать, что это произошло въ половинѣ XVII вѣка, такъ какъ въ источникахъ, относящихся ко второй половинѣ этого столѣтія, пещное дѣйство уже не упоминается. Въ эпоху рѣшительной борьбы противъ нахлынувшихъ на Москву новыхъ вѣяній, обрядъ, въ которомъ западное вліяніе отразилось довольно рѣзкими и своеобразными чертами, естественно долженъ былъ показаться неумѣстнымъ, тѣмъ болѣе, что ради этого обряда въ православный храмъ вводились ряженые шуты. Симеонъ Полоцкій воспользовался пещнымъ дѣйствомъ для своей „Комедіи о царѣ Навуходоносорѣ“, гдѣ библейскій сюжетъ обработанъ по правиламъ латино-польской піитики, но конечно, уже

---

[1]) *Истина*, 1874, кн. XXXII; *Ровинскій*, Русск. народн. картинки, т. III, стр. 67, № 1633.

не для церкви, а для подмостокъ школьнаго театра, принесеннаго въ Москву учеными кіевскими монахами.

Такимъ образомъ, и въ области церковнаго богослуженія русская культура не представляла тѣхъ условій, какія содѣйствовали на западѣ широкому развитію богослужебной драмы въ мистерію. Слабыя попытки въ этомъ направленіи остановились на первыхъ же шагахъ, и потомъ совершенно заглохли, — конечно, потому, что онѣ совершенно не соотвѣтствовали общему складу русской жизни и духу нашего духовенства. Западная мистерія проникла въ нашу литературу лишь въ позднѣйшемъ своемъ видоизмѣненіи, въ формѣ школьной драмы, къ изученію которой мы теперь и перейдемъ.

II.

Въ концѣ XV столѣтія въ западно-европейской драматической литературѣ является новая форма, обусловленная особыми обстоятельствами умственной жизни того времени и развивающаяся исключительно въ стѣнахъ учебныхъ заведеній, отчего она и получила названіе школьной драмы. Подобно тому, какъ драма духовная возникла изъ практическихъ потребностей церковнаго ритуала, школьная драма обязана своимъ происхожденіемъ практическимъ потребностямъ класса. Начавшееся въ эпоху Возрожденія и гуманизма ревностное изученіе греческихъ и, въ особенности, римскихъ классиковъ, составлявшихъ важнѣйшій предметъ школьнаго преподаванія, вызвало въ Германіи разучиваніе наизусть и декламацію комедій Теренція, которыя считались наиболѣе удобнымъ средствомъ для практическаго усвоенія чистой и живой латинской рѣчи [1]). Благочестивые люди, правда, сначала сомнѣвались, слѣдуетъ ли позволять христіанскому юношеству изучать и разыгрывать языческія комедіи, и ссылались при этомъ на каноническія правила, осуждавшія переряживаніе; но высшій авторитетъ реформаціи, Лютеръ, разсѣялъ эти сомнѣнія, заявивъ, что въ подобномъ занятіи нѣтъ ничего предосудительнаго и что, напротивъ, оно даже очень полезно, такъ какъ, вопервыхъ,

---

[1]) Однимъ изъ первыхъ и ревностныхъ сторонниковъ школьнаго изученія Теренція былъ Эразмъ Роттердамскій, постоянно рекомендовавшій чтеніе римскаго комика. Въ своей книгѣ De ratione studii онъ говоритъ: „Inter latinos quis utilior loquendi auctor, quam Terentius? Purus, tersus et quotidiano sermoni proximus, tum ipso quoque argumenti genere jucundus adolescentiae“. *Otto Francke* Terenz und die lateinische Schulcomoedie in Deutschland (Weimar, 1877), S. 8. Такого же мнѣнія держались Меланхтонъ, Рейхлинъ и другіе гуманисты XVI вѣка.

служитъ для упражненія учениковъ въ латинскомъ языкѣ и, вовторыхъ, даетъ имъ средство ближе познакомиться и съ жизнью, а слѣдовательно, имѣетъ и общее педагогическое значеніе. „Христіанамъ не слѣдуетъ вовсе избѣгать комедій изъ-за того, что въ нихъ иногда попадаются грубыя шутки и непристойности", говоритъ онъ въ одной изъ своихъ „застольныхъ бесѣдъ", — „потому что изъ-за подобныхъ мелочей пришлось бы отказаться, пожалуй, и отъ чтенія Библіи" Лютеръ охотно присутствовалъ на школьныхъ спектакляхъ, приглашалъ къ нимъ другихъ и, такимъ образомъ, поддержалъ школьную драму при первыхъ ея шагахъ [1]).

Первоначальная цѣль школьной драмы была, слѣдовательно, чисто практическая, упражненіе учениковъ въ латинскомъ разговорѣ. Но комедіи Теренція, которыхъ существуетъ всего только шесть, скоро были всѣми и повсюду разучены, такъ что повторять ихъ представленія стало, наконецъ, безполезно и утомительно. Комедіи Плавта были, съ одной стороны, труднѣе для пониманія, съ другой— слишкомъ грубы въ своихъ шуткахъ, такъ что для педагогическихъ цѣлей оказывались вдвойнѣ не подходящими. Руководителямъ школы, которые почти исключительно занимались изученіемъ римскихъ классиковъ и писали, говорили и думали по латыни, даже гордясь тѣмъ, что за латынью забывали свой родной языкъ,—было очень легко начать сочинять собственныя комедіи по образцу Теренція, чтобы, такимъ образомъ, расширить школьный репертуаръ. И вотъ, уже въ послѣдніе годы XV и въ началѣ XVI столѣтія является цѣлый рядъ пьесъ, принадлежащихъ перу болѣе или менѣе выдающихся представителей гуманизма (Рейхлинъ, Меланхтонъ, Фришлинъ, Лохеръ и др.); драматическія представленія въ школахъ все болѣе и болѣе входятъ въ обычай и скоро становятся даже обязательными. Такъ, уже въ 1523 году школьный уставъ города Цвиккау требуетъ, чтобы въ воскресные дни, послѣ обѣдни, ученики разыгрывали комедіи Теренція или другія, „для укрѣпленія памяти, для упражненія въ разговорѣ и для пріобрѣтенія развязности"; въ Магдебургѣ принято было за правило устраивать такія представленія періодически, три раза въ годъ: передъ патронами школы разыгрывалась латинская комедія,

[1]) *Alt*, Theater und Kirche, 464; *Tittmann*, Schauspiele aus dem XVI Jahrhundert, I, XVII—XVIII; *Straumer*, Beitrag zur Geschichte der Schulcomoedie in Deutschland, I Band (zur Mitte des XVI Iahrh.). Zwickau. 1868.

какъ свидѣтельство оказанныхъ учениками успѣховъ; затѣмъ, передъ собраніемъ городского совѣта разыгрывалась та же комедія на нѣмецкомъ языкѣ, и наконецъ, это послѣднее представленіе повторялось уже за стѣнами школы, подъ открытымъ небомъ, для всѣхъ желающихъ [1]).

Когда, такимъ образомъ, подобныя представленія перешли за порогъ создавшей ихъ школы и перестали ограничиваться лишь тѣснымъ кругомъ школьной публики, явилась необходимость замѣнить ученый латинскій языкъ этихъ драмъ общепонятнымъ нѣмецкимъ. Этого требовало и городское общество, уже заинтересованное школьными спектаклями [2]). Вслѣдствіе того въ латинскій текстъ школьнаго дѣйства уже очень рано начинаютъ вставлять поясненія и прибавки на нѣмецкомъ языкѣ, въ видѣ прологовъ, эпилоговъ, хоровъ, интермедій и т. п.; иногда за каждою латинскою фразою непосредственно слѣдуетъ нѣмецкая, ее объясняющая, такъ что пьеса, стало быть, разыгрывалась одновременно на двухъ языкахъ [3]). Затѣмъ появляются нѣмецкіе переводы комедій Теренція и Плавта, а также и новѣйшихъ латинскихъ пьесъ, написанныхъ въ подражаніе классическимъ; наконецъ, мы видимъ уже и оригинальныя произведенія, написанныя уже прямо на нѣмецкомъ языкѣ и хотя сохранявшія внѣшнюю форму школьной комедіи, но назначавшіяся, очевидно, не для школьнаго театра, а для „большой публики“ (Гансъ Саксъ). Репертуаръ собственно школьной сцены разростается съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе, а во второй половинѣ XVI вѣка представляетъ уже многія сотни пьесъ, авторами которыхъ бывали по большей части школьные учителя. Одинъ изъ этихъ авторовъ, въ предисловіи къ своей комедіи, написанной въ 1561 году, свидѣтельствуетъ о повсемѣстной распространенности и популярности этого рода пьесъ:

Der Brauch ist itzund weit und ferren,
Das man aufs wengst ein mal im Iar
Comedias spielet offenbar,
Der Obrigkeit zu sondrer Er,

---

[1]) *Tittmann*, XXIII; *Alt*, 466.

[2]) Фришлинъ, въ прологѣ къ одной изъ своихъ комедій, говоритъ, что народъ (plebecula) недоволенъ латинскими представленіями—sibique Germana lingua postulat dari comoediam. *Alt*, 472.

[3]) *Alt*, 468.

Gemeiner Iugend z'Nutz und Ler,
In Summa jederman zum Frommen [1]).

Этому быстрому успѣху и распространенію пьесъ, имѣвшихъ первоначально значеніе лишь формальнаго классного упражненія, въ особенности содѣйствовала реформація, которая очень скоро овладѣла школьною драмою, найдя въ ней удобное средство для пропаганды новыхъ идей и для полемики противъ папства, а слѣдовательно, и для воспитанія юношества въ протестантскомъ духѣ. Въ этомъ отношеніи школьная комедія явилась такимъ же отраженіемъ духа времени, какъ и безчисленныя народныя брошюры и лубочныя картинки, наводнявшія Германію во второй половинѣ XVI и въ началѣ XVII столѣтія; много общаго съ ними имѣла она и по сюжетамъ. Такъ, напримѣръ, Томасъ Кирхмайеръ († 1563) написалъ комедію „Pammachius", направленную противъ папы, который, по словамъ автора, продался діаволу за господство надъ міромъ; въ комедіи Фришлина „Phasma" (1592) Спаситель осуждаетъ всѣ вѣроисповѣданія, кромѣ лютеранскаго. Въ 1600 году Андрей Гартманнъ обработалъ въ драматической формѣ біографію Лютера; подобная же пьеса, посвященная прославленію памяти реформатора, была представлена въ 1613 году въ эйслебенской гимназіи (она принадлежитъ дьякону Мартину Ринкардту и носитъ заглавіе: „Эйслебенскій витязь Христовъ)". Въ 1617 году штетинскій учитель Кильманъ написалъ комедію „Tetzelocramia", въ которой осмѣивалась продажа Тетцелемъ индульгенцій „и прочія богопротивныя римскія дѣла". Католики, съ своей стороны, не оставались въ долгу и также пользовались школьными подмостками для своихъ полемическихъ цѣлей. Одинъ изъ современниковъ Лютера, Симонъ Ленніусъ, написалъ и посвятилъ Лютеру злобную комедію „Monachopornomachia"; другіе католическіе писатели въ своихъ пьесахъ такъ же рѣзко декламировали противъ лютеранства, какъ лютеране — противъ папства. Особенно силенъ этотъ полемическій элементъ въ произведеніяхъ іезуитовъ, которые, со свойственною имъ ловкостью и проницательностью, не замедлили овладѣть модною въ то время формою школьнаго дѣйства и постарались приспособить его къ своимъ спеціальнымъ цѣлямъ.

Орденъ іезуитовъ въ числѣ важнѣйшихъ своихъ задачъ ставилъ борьбу съ врагами Римской церкви именно путемъ педагогическимъ, и потому всегда и вездѣ стремился захватить въ свои руки образо-

---

[1]) *Tittmann*, XIX: Ioh. Baumgart, Judicium, das Gericht Salomonis.

ваніе высшихъ классовъ общества, чтобъ имѣть среди этихъ классовъ какъ можно болѣе людей, воспитанныхъ въ строго католическомъ духѣ и вполнѣ преданныхъ дѣлу церкви. Іезуитскія коллегіи, появившіяся въ XVI—XVII вѣкахъ повсюду въ Европѣ, по внѣшнему своему устройству мало чѣмъ отличались отъ другихъ латинскихъ школъ; учебныя программы и методы обученія, въ сущности, были одинаковы какъ у іезуитовъ, такъ и у протестантовъ; разница заключалась лишь въ способѣ примѣненія школьныхъ правилъ и въ духѣ преподаванія. Обычай сочинять и разыгрывать латинскія пьесы, явившійся первоначально у протестантовъ, скоро перенимается іезуитами; но послѣдніе съ самаго начала имѣютъ въ виду обученіе не одной только латинской фразеологіи, но и извѣстнымъ идеямъ, а потому не признаютъ никакой пользы въ разучиваніи комедій Теренція или Плавта и въ своихъ коллегіяхъ заставляютъ учениковъ разыгрывать только пьесы, сочиняемыя ad hoc преподавателями. При этомъ особенное вниманіе было обращено на внѣшнюю обстановку спектакля, которая еще въ средневѣковыхъ мистеріяхъ такъ обаятельно дѣйствовала на массу и теперь должна была послужить на пользу іезуитскимъ учебнымъ заведеніямъ, привлекая на школьные спектакли многочисленную и знатную публику. Іезуитскія дѣйства блистали всею роскошью сценической постановки, какая только была по тому времени возможна. Содержаніе ихъ заимствовалось преимущественно изъ Библіи, но было до такой степени изукрашено всевозможными миѳологическими и аллегорическими картинами, элементами оперы и балета, что пуритански-строгія и простыя протестантскія школьныя комедіи не могли идти съ ними въ сравненіе. Высокія, просторныя, великолѣпно убранныя и раззолоченныя залы коллегій, рядъ знатнѣйшихъ аристократическихъ фамилій на афишѣ, то-есть, въ спискѣ іезуитскихъ учениковъ, избранная публика, среди которой нерѣдко присутствовали и коронованныя особы, чудеса сценической иллюзіи,— все это должно было служить нагляднымъ доказательствомъ того могущества, богатства и уваженія, какими пользовался іезуитскій орденъ, и увеличивать количество его поклонниковъ и почитателей. Отцы ордена, нерѣдко игравшіе такую важную роль въ комедіи всемірной исторіи, не гнушались разыгрывать комедіи на театральныхъ подмосткахъ и, устраивая политическіе союзы и договоры, не пренебрегали, въ то же время, постановкою оперъ и балетовъ. Lucri bonus odor qualibet ex re.

Высшею степенью совершенства и роскоши въ постановкѣ школь-

ныхъ пьесъ отличались іезуитскія коллегіи въ Вѣнѣ и Парижѣ (Collège Louis le Grand), окружавшія особеннымъ блескомъ такъ-называемые ludi caesarei, то-есть, представленія панегирическихъ пьесъ въ честь царствующаго дома во дни тезоименитствъ, бракосочетаній и тому подобныхъ придворныхъ торжествъ. Ludi caesarei обыкновенно посѣщались членами царствующей фамиліи, и при постановкѣ такихъ пьесъ пускались въ дѣло всѣ средства театральнаго искусства. Сохранившіяся до нашего времени печатныя программы вѣнскихъ и парижскихъ представленій этого рода сообщаютъ такія чудеса, которыя оставляютъ далеко за собою все великолѣпіе старыхъ французскихъ и испанскихъ мистерій. Здѣсь мы видимъ всевозможныя превращенія, полеты, землетрясенія, бури на морѣ, гибель кораблей; на сценѣ являются драконы, изрыгающіе пламя, привидѣнія, адъ со множествомъ пляшущихъ демоновъ, Олимпъ со всѣми богами, сухопутныя и морскія сраженія, всевозможныя аллегорическія фигуры, и т. п. Такимъ образомъ, іезуитская школьная сцена представляетъ очень любопытный матеріалъ не только для характеристики ордена и для исторіи культуры католическихъ странъ, но и спеціально для исторіи театральной техники и декоративнаго искусства [1]).

Временемъ особеннаго процвѣтанія школьной драмы въ Германіи былъ XVI вѣкъ и первая четверть XVII. По мѣрѣ развитія драматической литературы и общенароднаго театра, обратившагося, наконецъ, въ постоянное, самостоятельное учрежденіе и обогатившагося своимъ особымъ репертуаромъ уже иного характера и содержанія, школьная драма постепенно теряетъ свое значеніе и возвращается къ своей первоначальной формѣ учебнаго діалога. Какъ мертворожденный продуктъ схоластической піитики, она съ самаго начала, въ сущности, представляла собою трупъ, который наэлектризовывался лишь внѣшними обстоятельствами. Она продержалась, однакоже, постепенно изчезая изъ школьнаго обихода, до 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія (такъ что одинъ изъ величайшихъ нѣмецкихъ актеровъ, Ифландъ, въ ученическіе годы еще участвовалъ въ школьныхъ дѣйствахъ, подобно нашему Волкову) и прекратила свое существованіе

---

[1]) Программы вѣнской коллегіи въ книгѣ: *Schlager*, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter, Neue Folge, 1839, S. 224—241: Geschichtliche Nachträge zu den Wiener Schul-und Jesuitencomödieen. Ср. *Ebeling*, Kleine Schriften zur Geschichte und Literatur. Lpz. 1867, S. 117—140; *Devrient*, Gesch. der deutschen Schauspielkunst, I, 455 ff. О спектакляхъ въ Collège Louis le Grand—*Ernest Boysse*, Le Théâtre des jésuites. P. 1880.

почти одновременно съ окончательнымъ упадкомъ этого вида драматической литературы въ Польшѣ и Россіи.

Въ Польшѣ, гдѣ іезуиты уже въ концѣ XVI столѣтія всецѣло овладѣли школьнымъ образованіемъ, покрывъ всю страну сѣтью своихъ коллегій, школьныя дѣйства въ продолженіе цѣлыхъ двухъ вѣковъ оставались, можно сказать, единственнымъ видомъ драматической литературы и, благодаря тому, получили наиболѣе полную литературную обработку. Здѣсь школьная драма дала все, чтò только могла она дать, не измѣняя своей сущности. Какъ справедливо было замѣчено еще Кондратовичемъ [1]), въ Польшѣ театръ не имѣлъ почвы для самостоятельнаго развитія, потому что театръ вообще есть порожденіе города, самодѣятельной жизни городскихъ корпорацій, создавшей на западѣ такую богатую, оригинальную и живую литературу; польскіе же города вовсе не имѣли того значенія, какъ западно-европейскіе; въ нихъ обитало населеніе торговое и ремесленное, чаще всего—иноземное; шляхта жила по деревнямъ, и въ городѣ бывала лишь изрѣдка, наѣздами, на сеймахъ и выборахъ. Потому театръ и могъ ютиться только подъ кровомъ церкви и школы. Католическое церковное богослуженіе и въ Польшѣ, какъ и въ другихъ странахъ, всегда отличалось драматизмомъ своихъ церемоній и процессій; время отъ времени, кое-гдѣ по церквамъ, и особенно въ монастыряхъ, разыгрывались мистеріи или „акціи“ (дѣйства), пріуроченныя преимущественно къ Страстной недѣлѣ (пассіи); таковъ былъ, напримѣръ, dyalog o męce Panskiej, представленный доминиканцами въ Краковѣ въ 1513 году, и другой, также доминиканскій, діалогъ на ту же тему, разыгранный въ 1545 году и продолжавшійся цѣлые четыре дня, отъ Вербнаго Воскресенья до Великой среды, съ участіемъ 108 дѣйствующихъ лицъ [2]). Но такія представленія, на сколько можно судить по сохранившимся извѣстіямъ о нихъ, являлись лишь случайно и спорадически; только въ рукахъ іезуитовъ или подъ ихъ непосредственнымъ вліяніемъ они обратились въ постоянныя, періодически повторявшіася зрѣлища (школьныя и церковныя). Іезуиты почти нераздѣльно господствовали въ этой области латино-польской литературы и обогатили ее огромнымъ коли-

---

[1]) Исторія польск. литературы, русск. пер. *Кузминскаго*, С.-Пб. 1861, I, 515.

[2]) *Wòjcicki*, Teatr starożytny w Polsce, Warsz. 1841, I, 48—49. Здѣсь діалогъ неправильно отнесенъ къ 1533 г., чтó и было замѣчено *Trębicki*'мъ, въ его Uwagach по поводу книги Войцицкаго, въ *Bibl. Warszawsk.* 1843, t. IV, 286—377.

чествомъ произведеній, какъ религіозно-нравоучительнаго, такъ и придворно-панегирическаго содержанія. Подъ непосредственнымъ вліяніемъ этихъ произведеній создалась школьная драма южно-русская, представляющая, какъ по формѣ, такъ и по содержанію, вѣрное воспроизведеніе польско-іезуитскихъ „акцій".

Форма и содержаніе школьныхъ дѣйствъ обусловливались учебными правилами піитики, классическими образцами, общимъ направленіемъ и характеромъ преподаванія, духомъ и потребностями эпохи и, наконецъ, фактами жизни политической, общественной и народной.

Пьесы школьнаго репертуара назывались чаще всего комедіями, потому что первыми образцами для нихъ служили произведенія классической литературы, носившія это названіе; но значеніе термина понималось далеко не ясно. Въ продолженіе среднихъ вѣковъ слово комедія, сколько извѣстно, вовсе не примѣнялось къ драматическимъ произведеніямъ: обыкновенно они назывались ludi, repraesentationes, historiae repraesentandae; впослѣдствіи, въ началѣ XV столѣтія, является названіе мистерій; подъ комедіей же понимали, большею частью, эпическій разказъ; въ этомъ смыслѣ Данте назвалъ комедіей свою поэму; Петрарка опредѣлялъ комедію, какъ такое произведеніе, въ которомъ разказъ ведется не отъ имени автора, а отъ имени выведенныхъ имъ дѣйствующихъ лицъ [1]). Сущность этого вида драматической поэзіи оставалась далеко не выясненною и въ XVI столѣтіи; изученіе классическихъ образцовъ давало возможность усвоить лишь самыя элементарныя отличія трагическаго отъ комическаго, такъ что комедіями нерѣдко назывались и такія пьесы, къ которымъ гораздо болѣе шло бы названіе трагедій. Въ виду этой неустойчивости понятій, часто примѣнялись опредѣленія смѣшанныя: tragicomoedia, comoedia tragica, drama comico-tragicum, comicotragoedia. Впослѣдствіи главнымъ основаніемъ отличія трагедіи отъ комедіи учебники приняли печальный или счастливый исходъ дѣйствія и высокое или низкое общественное положеніе дѣйствующихъ лицъ: цари, герои, полководцы участвуютъ въ трагедіи, простой людъ—въ комедіи. Гансъ Саксъ называлъ трагедіями такія пьесы, въ которыхъ

---

[1]) In comoediis quidem nusquam autor loquitur, sed introductae personae *Francke*, о. с., 4. Данте, въ предисловіи къ „Paradiso", говоритъ: Est comoedia genus quoddam poeticae narrationis. Differt a tragoedia per hoc quod tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine foetida et horribilis; comoedia vero inchoat asperitatem alicujus rei, sed prospere terminatur. Ср. *Aubertin*, Hist. de la langue et de la litt. fr. au moyen-âge. I, 383

есть сраженіе. Иногда, если содержаніе пьесы заимствовалось изъ Библіи, она носила названіе comoedia sacra; если изъ исторіи—actio или fabula; пьесы аллегорически-нравоучительнаго содержанія часто назывались діалогами; вообще же названіе комедія является преобладающимъ, какъ въ литературѣ нѣмецкой и польской, такъ и у насъ [1]).

Внѣшнюю форму свою школьная драма заимствовала у Плавта и Теренція, впрочемъ, приспособляя ее, до извѣстной степени, къ своимъ спеціальнымъ цѣлямъ. Піитики XVII и XVIII вв., основанныя, главнымъ образомъ, на руководствахъ Скалигера (Julii Caesaris Scaligeri Poetices libri septem) и іезуита Якова Понтана, даютъ на этотъ счетъ подробныя и часто дословно сходныя между собою указанія [2]). Изъ этихъ теоретическихъ правилъ, такъ же какъ и изъ практическаго ихъ примѣненія въ самихъ пьесахъ, видно, что школьная драма состояла обыкновенно изъ трехъ главныхъ частей: пролога, фабулы и эпилога. Прологъ (prologus, inductio, по польски wstęp) произносился обыкновенно самимъ авторомъ пьесы (который вмѣстѣ съ тѣмъ, конечно, распоряжался и ея постановкою) и содержалъ въ себѣ обращеніе къ зрителямъ съ краткимъ объясненіемъ основной идеи пьесы (oratio ad spectatores rem proponens) и вытекающаго изъ нея нравоученія. Піитика 1648 г. насчитываетъ пять различныхъ

---

[1]) *Tittmann*, XX; *Francke*, 97—98.

[2]) Мы пользуемся преимущественно рукописнымъ учебникомъ 1648 года „Poetica practica“ (рук. Имп. Публ. Б—ки, лат. Q. XIX. 229), бывшимъ въ употребленіи въ польскихъ школахъ и заключающимъ въ себѣ подробный трактатъ о драматической поэзіи. Опредѣленія и правила этого учебника повторяются и въ другихъ курсахъ піитики XVII и XVIII вв., напримѣръ: *Pharetra Apollinis*, decade sagittarum instructa et gentiliciis szyszkowsciani illustrata fulgore, atque ad profligandum poeticum Pythonem ignorantiam lateri accincta Ioannis *Wornilowicz*, poetae academici in alma Academia universitate Wilnensi Societatis Jesu, anno 1680 (Лат. Q. XIV. 185); *Apollo* ex deorum senatu ad celebranda in regno litterarum comitia promoventibus musarum votis legatus, in regio Varsaviensi scholarum piarum collegio, anno 1685 (Лат. Q. XIV. 194); Lauretum Apollinis in Parnasso Lomżensi 1691 (Лат. Q. XIV. 186); *Poetica* ad usum Ludovici Marchand gedanensis 1704 (Лат. Q. XIV. 154); *Argo-Navis* poetica variis distincta conclavibus, neo-argonautis votibus regii collegii Orsensis (въ Оршѣ), Soc. Jesu 1703 (Лат. Q. XIV. 131); въ піитикахъ *Ѳеофана Прокоповича* (De arte poetica libri tres, Mohylev. 1786). *Лаврентія Горки* (рук. Кіевск. дух. акад.), *Георгія Конисскаго* и др. Ср. *Петрова*, о словесн. наукахъ въ Кіевск. академіи (*Труды Кіевск. дух. акад.* 1886, I) и *Тихонравова*, трагедокомедія Ѳ. Прокоповича „Владиміръ“ (*Журн. Мин. Нар. Просв.* 1879, т. 203, № 5).

формъ пролога: 1) простое (монологическое) обращеніе къ зрителямъ, 2) діалогъ; 3) предсказаніе астролога; 4) символическое изображеніе содержанія пьесы и 5) пѣніе (музъ или Аполлона). За прологомъ слѣдовало краткое изложеніе содержанія пьесы (periocha или argumentum), произносившееся однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ (которое въ такомъ случаѣ получало названіе argumentator). Иногда прологу предшествовала небольшая нѣмая сцена, аллегорически изображавшая сущность пьесы (praelusio, allegorisches Vorspiel). Затѣмъ слѣдовала самая пьеса, фабула, раздѣленная на акты (actus s. partes), число которыхъ обыкновенно было не менѣе трехъ и не болѣе пяти; акты, въ свою очередь, дѣлились на сцены (scenae s. sectiones); послѣднихъ не должно было быть въ одномъ актѣ болѣе десяти, а число лицъ, участвующихъ въ каждой сценѣ, не должно было превышать 14. Каждому акту часто предпосылался особый прологъ; каждый актъ заключался хоромъ, въ которомъ развивалась какая-нибудь нравоучительная мысль, имѣвшая отношеніе къ содержанію этого акта; наконецъ, пьеса завершалась эпилогомъ (epilogus, Beschlussrede, domowienie), въ которомъ приносили зрителямъ благодарность за вниманіе и просили о снисхожденіи (in epilogo gratiae aguntur auditoribus, venia errorum petitur, etc). Эпилогъ произносился или самимъ авторомъ пьесы, или особымъ дѣйствующимъ лицомъ, которое въ такомъ случаѣ называлось conclusor [1]).

Таковъ былъ скелетъ школьной драмы, общая схема, — конечно допускавшая въ частныхъ случаяхъ нѣкоторыя уклоненія и измѣненія, впрочемъ не существенныя. Въ нѣмецкихъ и польскихъ школьныхъ пьесахъ акты (то-есть, фабула драмы) писались обыкновенно по латыни, остальныя же части—прологи, хоры, эпилогъ—на народномъ языкѣ; сверхъ того, на народномъ же языкѣ писались такъ называемыя интермедіи или интерлюдіи (lustige Zwischenspiele, междувброшенныя забавныя игралища),—небольшія живыя сценки, разыгрывавшіяся въ антрактахъ и имѣющія въ исторіи школьной драмы, какъ увидимъ ниже, весьма важное значеніе. Для того, чтобы дать возможность лицамъ, не понимающимъ латинскаго языка, слѣдить за ходомъ дѣйствія, зрителямъ обыкновенно раздавались рукописные или

---

[1]) Въ предисловіи къ одной нѣмецкой школьной пьесѣ XVI вѣка говорится, что *actor* читаетъ прологъ и вмѣстѣ съ тѣмъ завѣдуетъ ходомъ всего дѣйствія, то-есть, является режиссеромъ; *argumentator* излагаетъ „сумму“ или содержаніе пьесы, а *conclusor* заключаетъ дѣйствіе (эпилогомъ). *Alt*, 477.

печатные проспекты или программы, въ которыхъ, вслѣдъ за перечнемъ дѣйствующихъ лицъ (catalogus s. syllabus actorum) и общимъ „аргументомъ“ всей пьесы, кратко излагалось содержаніе каждаго акта по сценамъ. Эти программы часто оказываются единственными остатками старыхъ школьныхъ пьесъ. Въ Польшѣ онѣ вошли въ употребленіе уже въ XVI вѣкѣ [1]).

Почти всѣ извѣстныя намъ школьныя дѣйства написаны стихами; иногда, въ хорахъ и пѣсняхъ, не только тяжелый польскій силлабическій стихъ, но и латинскій достигаетъ значительнаго разнообразія размѣровъ [2]). Въ нѣкоторыхъ дѣйствахъ встрѣчаемъ риомованную прозу, характеромъ своимъ близко напоминающую тексты нашихъ лубочныхъ картинокъ [3]). Подобная же риомованная проза обыкновенно встрѣчается, на ряду со стихами, и въ интермедіяхъ, какъ польскихъ такъ и русскихъ.

Обращаясь къ содержанію школьнаго репертуара, прежде всего замѣтимъ, что здѣсь намъ приходится имѣть дѣло съ произведеніями, первоначальная цѣль которыхъ опредѣлялась потребностями классснаго

---

[1]) *Wiszniewski*, Historya literatury polskiej, VII, 226. Многія изъ этихъ программъ напечатаны *Войцицкимъ* въ Biblioteka starożytna pisarzy polskich и въ Teatr starożytny w Polsce. Ср. *Emil Weller*, Bibliographische Veröffentlichungen über Augsburger Schulkomödien, въ журн. *Serapeum*, 1874, S. 174—178.

[2]) Такова, напримѣръ, арія Іоанна Крестителя въ іезуитской драмѣ „Conversio Sancti Pauli“ 1724 года (рук. Имп. Публ. Б-ки, лат. Q. XIV. 45):

Rex! non licet tibi habere uxorem fratris tui!
    Non licet hoc, Rex!
    Quod vetat natura,
    Quod improbant jura
Et Numinis sacra quod prohibet lex!
    Per turpes incestus
    Libidinis aestus
Polluere thorum,—non licet hoc, Rex!
    Quod vulgus videbit,
    Id ipsum audebit
Ad regis exemplum: non licet hoc, Rex!
    Impune peccare
    Et mundo regnare
Conveniunt male: non licet hoc, Rex,
    Quod prohibet lex!

[3]) Въ той же пьесѣ *Ephebus* приноситъ Ироду голову Іоанна: Vivat Rex potentissimus, vitae et necis dominus! Caput invisum jacet, vox denique molesta tacet.

Herodes. Hunc discum reginae defer, et illi meos amores refer, etc.

преподаванія, и въ которыхъ, поэтому, главное вниманіе было обращено на форму и на стиль, а литературное достоинство содержанія стояло лишь на второмъ планѣ. Огромное количество сохранившихся до нашего времени школьныхъ дѣйствъ нѣмецкаго и польскаго происхожденія представляютъ собою лишь безжизненныя схемы и безсодержательные формальные опыты, проникнутые сухимъ, отвлеченнымъ дидактизмомъ и не имѣющіе никакой связи съ окружавшею школу живою дѣйствительностью. Когда реформація овладѣла школьнымъ дѣйствомъ, какъ полемическимъ орудіемъ, и латынь стала постепенно уступать свое мѣсто народному языку, дѣйство нѣсколько оживилось, потому что какъ его авторы, такъ и исполнители-ученики, съ одушевленіемъ относились къ современнымъ идеямъ, составлявшимъ сущность пьесы; но, перенося полемику на подмостки школьной сцены, авторы дѣйствъ, связанные правилами схоластическаго учебника, для выраженія своихъ идей пользовались, большею частью, не живыми типами современнаго общества, а отвлеченными символическими образами старыхъ moralités. Могли ли драматическое искусство и литература выиграть что-нибудь отъ этого изображенія аллегорическихъ фигуръ, отъ этой напыщенной декламаціи схоластически-догматическихъ тезисовъ и контроверсій? Вообще, при литературной оцѣнкѣ школьныхъ дѣйствъ, не можетъ быть и рѣчи о какомъ-либо художественномъ ихъ достоинствѣ или о сильномъ и продолжительномъ вліяніи на дальнѣйшее развитіе драматической литературы и театра; строго говоря, всѣ эти произведенія относятся не столько къ исторіи литературы (въ общепринятомъ тѣсномъ смыслѣ этого слова), сколько къ исторіи педагогики. Сближаясь по содержанію съ средневѣковыми мистеріями и moralités, они не имѣли и не могли имѣть ихъ общенароднаго значенія; связанныя тѣсными рамками учебныхъ цѣлей и неподвижной схоластической піитики, школьныя дѣйства могли развиваться только количественно, но не качественно; если между ихъ авторами и встрѣчались люди не безъ таланта, то и они, не отступая отъ учебника, должны были строго соблюдать условную форму, которая всецѣло подчиняла себѣ содержаніе, и, слѣдовательно, не могли быть самостоятельными въ своемъ творчествѣ.

Іезуиты, овладѣвъ школьною сценою, ограничили содержаніе дѣйствъ сюжетами священными и благочестивыми [1]; но при этомъ

---

[1]) Dramatis argumentum sacrum sit ac pium. *Boysse*, o. c., 18.

они дали самый широкій просторъ всякаго рода символамъ и аллегоріямъ, и въ своихъ дѣйствахъ выводили на сцену, рядомъ съ христіанскими ангелами и святыми, божества языческаго Олимпа, олицетворенія добродѣтелей и пороковъ, церкви и государства, частей свѣта, морей, рѣкъ, городовъ и пр. Въ одной іезуитской пьесѣ [1]) Аполлонъ и гора Синай спорятъ о мѣстѣ погребенія св. Екатерины: Аполлонъ требуетъ, чтобы ее погребли на Парнассѣ, такъ какъ она блистала знаніями и любила общество музъ, Синай же доказываетъ что ее слѣдуетъ похоронить на Синаѣ, ибо она исполняла десять заповѣдей. Въ другой пьесѣ, написанной въ 1636 г. по случаю взятія Офена [2]), на сцену выходятъ: рѣка Дунай, крѣпость Офенъ, имперскій, баварскій, саксонскій и бранденбургскій генералитетъ, комендантъ крѣпости и т. д. Въ польско-іезуитскомъ діалогѣ на день усѣкновенія главы св. Іоанна Крестителя главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является кровь Предтечи, вопіющая къ суду Божіему [3]), въ польской драмѣ Страстей Господнихъ XVII вѣка поетъ арію пѣтухъ [4]), и т. д. Особенно любимыми олицетвореніями были человѣческая природа (Natura humana) и душа (Anima), встрѣчающіяся въ очень многихъ пьесахъ. Подобныя символическія фигуры считались тѣмъ болѣе необходимою принадлежностью школьнаго дѣйства, что главная цѣль его заключалась въ благочестивой морализаціи, которая, по понятіямъ тогдашней педагогики, должна была отличаться наглядностью.

По опредѣленію учебниковъ XVII и XVIII вв., какъ польско-іезуитскихъ, такъ и кіевскихъ [5]), комедіею называлось такое драма-

---

[1]) Certamen Apollinis et Sinai montis pro sepultura S. Catharinae, declamatio anno 1665 habita Monachii (рук. Имп. Пуб. Б-ки, лат. Q. XIV. 112).

[2]) Das gezwungene Ofen, рук. Имп. Публ. Б-ки, нѣмецк., Q. XIV. 29.

[3])
Owom ja krew niewinna z niewinnego Iana,
Przez srogość Herodową niewinnie przelana
. . . .
Skarzę przed Tobą tedy na tego tyrana.

(Рук. Имп. Публ. Б-ки, польск., Q. XVI. 80, л. 15). Во французской Mystère du vieil testament, XV в., по сценѣ быстро проносится фигура, одѣтая въ красное; она поднимаетъ руки къ небу и восклицаетъ: „Мщеніе! мщеніе!" Это *гласъ крови* Авеля, вопіющій къ Богу. См. *Petit de Julleville*, Les Mystères, II, 351.

[4]) *Wójcicki*, Teatr staroż. I, 55.

[5]) Всѣ они постоянно ссылаются на Скалигера, Понтана, Ник. Каусина и Сарбѣвскаго, почти дословно повторяя другъ друга, какъ уже было замѣчено выше.

тическое произведеніе, въ которомъ, съ цѣлью нравоучительною, изображается жизнь общественная и частная съ нѣкоторымъ изяществомъ и остроуміемъ, при чемъ дѣйствующими лицами являются люди средняго состоянія, такъ какъ дѣйствія людей знаменитыхъ служатъ предметомъ поэмы или трагедіи [1]). По содержанію своему комедія могла быть четырехъ родовъ: 1) простая, безъ всякихъ переходовъ отъ веселаго дѣйствія къ печальному и на оборотъ; 2) сложная (implexa s. turbata), въ которую входятъ разные посторонніе эпизоды и дѣйствіе часто мѣняетъ свой характеръ; 3) нравоучительная (morata), въ которой преимущественно изображаются нравы, и 4) смѣшная (ridicula), въ которой преобладаютъ остроты и шутки. Подобно трагедіи, комедія дѣлилась на четыре логическія части: protasis [2]), въ которомъ излагается сущность содержанія пьесы, но исходъ дѣйствія остается еще скрытымъ (summa rei proponitur et narratur, non tamen finis ostenditur); epistasis—дальнѣйшее развитіе протазиса и начало замѣшательствъ (perturbatio aut excitatur, aut intenditur); catastasis—главная часть дѣйствія, въ которой интрига достигаетъ высшаго своего развитія (major cernitur rerum perturbatio), и catastrophe—заключеніе, приводящее къ благополучной развязкѣ (exitus in melius commutatus). Развязка печальная свойственна трагедіи; пьеса смѣшаннаго, печально-веселаго содержанія называлась траги-комедіей или комико-трагедіей, смотря по характеру развязки.

Что касается до самаго сюжета комедіи (или трагедіи), то онъ могъ быть или вымышленъ (actio ficta ad similitudinem verae), или заимствовался изъ священной или церковной исторіи, благочестивыхъ легендъ, житій святыхъ, исторіи свѣтской (въ особенности древней греческой и римской). Такимъ образомъ, школьная драма часто соприкасалась съ старинными мистеріями, мираклями и moralités, представляя, въ сущности, лишь приспособленіе уже готоваго содержанія

---

[1]) *Comoedia* est poesis dramatica, quae ad docendam vitae consuetudinem civiles ac privatas actiones non sine lepore ac salibus imitatur. Materia comoediae est actio aliqua mediocris hominis,—quia illustrium virorum actiones propriae sunt poematis et tragoediae. *Tragoedia* est poesis virorum illustrium exprimens actiones et calamitates, ad horrorem et commiserationem incutiendam animis.

[2]) Въ трагедіи protasis имѣлъ одинаковое значеніе съ прологомъ, такъ какъ въ этого рода пьесахъ обыкновенно не было предварительнаго обращенія къ зрителямъ, namieniając, o czem się rzecz ma toczyć; прологъ, стоящій внѣ дѣйствія, составлялъ принадлежность комедіи.

къ новой классической формѣ. Іезуиты, въ изобиліи уснащая свои дѣйства миѳологическимъ элементомъ, пользовались миѳами, какъ символическими образами; отдѣлъ de faciendis symbolis занималъ въ іезуитской піитикѣ весьма обширное мѣсто. Иногда въ пьесу вводился своего рода параллелизмъ библейскихъ событій съ миѳологическими картинами: жертвоприношеніе Авраама пояснялось исторіей Персея и Андромеды; Фокіонъ являлся какъ бы прообразомъ распятаго Христа; судьба дочери Іеффая излагалась въ стилѣ „Ифигеніи въ Авлидѣ[1]), и т. п. Подобный же параллелизмъ часто примѣнялся къ поясненію новозавѣтныхъ событій ветхозавѣтными. Дѣйства историческаго содержанія сочинялись преимущественно съ назидательною, благочестивою цѣлью; въ нихъ, на ряду съ историческими лицами, также обыкновенно выводились миѳологическія существа и отвлеченныя аллегоріи. Историческое дѣйство, по содержанію своему, нерѣдко переходило въ панегирикъ, въ которомъ вычурное прославленіе высокопоставленнаго лица было ловко завернуто въ историческую или аллегорическую фабулу. Въ ряду іезуитскихъ школьныхъ дѣйствъ, особенно польскихъ, панегирики, по количеству, занимаютъ первое мѣсто; въ тѣсной связи съ ними находятся безчисленные діалоги-вирши, рацеи (orationes) декламаціи хвалебнаго содержанія, эти школьныя варіаціи ложно-классической торжественной оды[2]). Поводомъ къ сочиненію такихъ пане-

---

[1]) *Prutz*, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (Berl. 1847), S. 146—147; *Тихонравовъ*, въ *Журн. Мин. Нар. Просв.* 1879, ч. 203, стр. 56. *Phocyon* Salvatorem generis humani ab ingratissimo populo sublatum repraesentans. Exhibitum Vilnae a p. *Drews* S. J., 1673 (рукопись Имп. Публ. Б-ки, Разнояз. Q. XIV. 10).

[2]) Примѣры всѣхъ этихъ видовъ школьной драмы можно найдти въ іезуитскихъ сборникахъ: Dramata sacra, comoediae atque tragoediae aliquot e veteri testamento desumptae, Basileae 1547; Terentius christianus seu comoediae sacrae a *Cornelio Schonaeo* conscriptae, Coloniae 1599 и 1602; Selectae Patrum Societatis Jesu tragoediae, Antverpiae 1634; Ludi theatrales sacri sive opera comica posthuma, a *Jac. Biedermanno* S. J. theologo olim conscripta, Monachii 1666. Въ собраніи рукописей Императорской Публичной Библіотеки находится нѣсколько объемистыхъ сборниковъ іезуитскихъ пьесъ, вапримѣръ: Liber comoediarum et actionum quae sunt habitae Monachii ab a. D. 1595 usque ad a. D. 1600 inclusive, на 434 листахъ (Лат. F. XIV. 1); Liber comoediarum конца XVII вѣка (Q. XIV. 26 разнояз.), мюнхенскій сборникъ 1724 года (Лат. Q. XIV. 45); драматическія произведенія патера Ланга (Лат. Q. XIV. 16. 36. 112), польско-іезуитскій сборникъ пьесъ XVII в., представленныхъ въ Минскѣ и Вильнѣ (Разнояз. Q. XIV. 10) и др. Беремъ на выдержку нѣсколько заглавій, характерныхъ для содержанія пьесъ: Conversio S. Pauli, Conspiratio Herodiana; Nuptiae animarum cum Christo;

гирическихъ пьесъ служили важныя государственныя событія, побѣды, семейныя празднества королевской фамиліи или знатныхъ лицъ, ихъ пріѣзды и отъѣзды, погребеніе и т. п. Наконецъ, содержаніе школьныхъ дѣйствъ заимствовалось иногда изъ школьной же обстановки, изъ круга вопросовъ и интересовъ научныхъ; нѣкоторыя изъ этихъ пьесъ имѣютъ несомнѣнное значеніе для характеристики тогдашней школьной жизни и ея особенностей [1]).

Отличительною чертою всѣхъ школьныхъ дѣйствъ было огромное количество дѣйствующихъ лицъ, исключавшее почти всякую возможность тщательной характеристики и художественной композиціи. Эта

Imago patientis Christi in Davide a proprio filio Absalone persecuto (1691), Tragoedia de japonicis principibus, martirio affectis fratribus duobus (1629); Maria Stuarta, Scotiae regina (Ланга; въ этой пьесѣ Марія Стюартъ прославляется, какъ защитница католицизма противъ нечестивой Елизаветы); Belisarius, и т. д.

[1]) Напримѣръ: Acedemia Cracoviensis, sev de illius felicissima atque auspicatissima erectione comoedia (1537), *Wiszniewski*, Hist. lit. polskiej, VII, 228; Szkolna mizeryja, *Wójcicki*, Teatr, II, 119. Извѣстный нѣмецкій писатель прошлаго столѣтія, Шубартъ, говоритъ о подобныхъ пьесахъ: „Ich habe nicht selten an der Seite eines weisen Katholiken die rasenden Aufzüge der Jesuiterschüler verlacht, die öffentlich in den lächerlichsten Symbolen die ganze Grammatik, Rhetorik, Logik und Metaphysik—und zur Abwechselung auch eine Garküche vorstellten. Da tritt bald ein Jüngling als Vocativus, als Enallage, als Syllogismus, als Monas, — und bald darauf als Bratwurst ober Kalbsschlegel auf. Ein Aufzug, der Unsinn und nicht komisches Salz verräth". *C. F. D. Schubart's*, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale, Stuttg. 1839, S. 257. Въ указанномъ выше мюнхенскомъ сборникѣ 1595—1600 гг. (рук. Имп. Публ. Б-ки, лат. F. XIV. 1) есть одна такая пьеса, подъ заглавіемъ: Bellum grammaticale, seu judicium hostium grammaticae (1597); сюжетомъ ея служитъ польза и необходимость грамматики, а дѣйствующими лицами являются: всѣ буквы латинской азбуки, солецизмъ, варваризмъ, лѣнь, забава, сонъ—и Цицеронъ. Пьеса была представлена по случаю раздачи наградъ ученикамъ. Въ небольшой польско-іезуитской пьескѣ начала XVII в. предъ началомъ ученія (Progymnasma, въ рук. Имп. Публ. Б-ки, разнояз. Q. XIV, 10, f. 150), школьники восхваляютъ каникулярную свободу (O suavissimae vacationum feriae, jucundae vacationum feriae, o feriae, o feriae, o vacationum feriae! quid nobis melius censeri potest? quid pulchrius? и т. д.), играютъ и поютъ, закидываютъ неводъ и вмѣсто рыбы вытаскиваютъ изъ рѣки scholastica monstra: бичъ, линейку и розги. Входитъ учитель и объявляетъ, что завтра — 1-е сентября, и потому имѣетъ быть instauratio litterarum. Огорченные ученики не хотятъ вѣрить этому: они убѣждены, что завтра только еще 22-е августа. Учитель подробно объясняетъ имъ различіе между старымъ и новымъ стилемъ и доказываетъ, что считая по новому стилю, необходимо прибавлять къ числамъ стараго 10 дней. Вся пьеса, очевидно, написана для разъясненія этого новаго въ то время вопроса о грегоріанскомъ календарѣ, принятомъ въ Польшѣ въ 1586 г.

черта, какъ и всѣ другія особенности школьной драмы, объясняется практическими соображеніями: въ пьесѣ должны были быть заняты всѣ ученики, и чѣмъ больше ихъ было, тѣмъ больше назначалось и дѣйствующихъ лицъ. Во многихъ пьесахъ, особенно іезуитскихъ, число участвующихъ доходитъ до 200, 300 и даже болѣе.

Въ Польшѣ пьесы духовнаго содержанія часто разыгрывались въ церквахъ и монастыряхъ; въ 1685—1686 гг. римскій капитулъ запретилъ представленія въ церквахъ, но это запрещеніе не всегда строго соблюдалось [1]). Обычнымъ мѣстомъ представленій была школьная зала, въ которой устроены были сценическія приспособленія; иногда дѣйства происходили и подъ открытымъ небомъ, на улицахъ и площадяхъ, особенно во время духовныхъ процессій или публичныхъ маскарадныхъ торжествъ. Въ церквахъ обычными днями „набожныхъ діалоговъ" были: праздникъ Рождества Христова и Страстная недѣля съ Пасхою; оттого въ польской, какъ и въ западно-европейской, драматической литературѣ мы встрѣчаемъ очень много драмъ рождественскихъ и пасхальныхъ. Дѣйства, содержаніе которыхъ заимствовалось изъ благочестивыхъ легендъ и житій святыхъ, разыгрывались въ дни памяти этихъ святыхъ; кромѣ того, школьные спектакли устраивались передъ наступленіемъ лѣтнихъ вакацій и на масляницѣ, въ дни „запустныхъ пированій" (bacchanalia). Масляничныя школьныя комедіи относятся преимущественно къ разряду тѣхъ, которыя въ піитикахъ назывались „смѣшными" и усвоили этотъ веселый характеръ и вольность языка, безъ сомнѣнія, подъ вліяніемъ нѣмецкихъ Fastnachtsspiele [2]). Любопытныя указанія о масляничныхъ играхъ въ Польшѣ и объ отношеніи къ нимъ духовенства даетъ „Мясопустная комедія", сохранившаяся, къ сожалѣнію, не вполнѣ, въ рукописи, которая и по внѣшнему своему виду, и по содержанію, должна быть отнесена къ XVI вѣку [3]). Ксендзъ-плебанъ встрѣчаетъ

---

[1]) *Wójcicki*, Teatr, I, 51, 59, 83.

[2]) Примѣры см. у *Войцицкаго*, Teatr, I, 281; II, 99, 127, 155.

[3]) Рук. Имп. Публ. Библіотеки, польск. Q. XIV. 53: Comedia o miessopusczie. Personi: Pleban. Hanus. Cantor. Locath. Campanator. Misstrz. Suffletha. Succentor. Kucharka. Приводимъ начало пьесы, чтобы познакомить съ ея складомъ и правописаніемъ:

Pleban. Vigiecz wiegiecz panye Hanus
Vesselisczie dzissia czemuss
Hanus. Mnye nyedziw dziss wessolim bycz
Bo zwiczai tho therass czinycz

протестанта Ганушa и спрашиваетъ его, почему онъ такъ веселъ. Ганушъ отвѣчаетъ, что теперь всѣ веселятся, потому что обычай требуетъ въ эти дни пить, плясать, играть, наряжаться, волочиться, строить комедiи и вообще всячески забавляться. Такъ празднуемъ мы святой мясопустъ. „Да такого святого нѣтъ“, возражаетъ ксендзъ. Ганушъ объясняетъ, что мясопустъ прозванъ такъ папистами, потому что они держатъ великiй постъ: „Fastnacht u nas zowię, jako postową wigilią, po łacinie carnisprini, iż już nie jeść jedno ryby, a po włosku carnavalis, co się z mięsem pożegnalis. Начинается споръ о постѣ, чуть не доходящiй до драки; ксендзъ призываетъ на помощь своихъ церковниковъ, при видѣ которыхъ его противникъ смиряется и, извиняясь малою своею ученостью, проситъ позволенiя пригласить на диспутъ студента. Во второмъ актѣ является студентъ, который рекомендуетъ себя такими словами:

Iam jest student z Wittemberga,
A jest we mnie wielka nauka:
Słuchałem też Melanchtona,
Kalwinusa i Korwina...
Bonum mane, ksze plebane,
Valetisne semper sane?
Pleban. Salus tibi, mi Germane,
Vino pure christiane.

На вопросъ ксендза о причинахъ мясопустнаго веселья, студентъ объясняетъ, что существовалъ во времена оны богъ Сатурнъ, который въ то же время былъ и царемъ латинскимъ; въ ту пору былъ на землѣ золотой вѣкъ: люди не работали, а только пили да кушали, и были всѣ здоровы. Сатурнъ первый научилъ людей дѣлать вино, и самъ его пилъ; и теперь люди, вспоминая о немъ, пекутъ калачи, ѣдятъ и пьютъ вдоволь. Вмѣстѣ съ тѣмъ, вспоминаютъ и веселаго бога Бахуса, который изобрѣлъ вкусныя вина. Мы, конечно, знаемъ, что это были не боги, а простые люди; но мы хвалимъ ихъ за ихъ добрыя дѣла, и потому предки наши установили, чтобы разъ въ

Pycz vziwacz skakacz spyewacz
Gambrathowacz y thayneczowacz
Wnoczi nyespacz iedno broycz
Comedię czesthe stroycz
I vmaskarach zawdy chodzicz
Bembnącz w bemben y dąncz w dudy...

Комедiя обрывается на третьемъ актѣ.

годъ веселиться, какъ дѣлали это римляне, управлявшіе нѣкогда цѣлымъ свѣтомъ. На замѣчаніе ксендза, что непристойно христіанскому народу вспоминать поганскихъ боговъ, такъ какъ мы уже отреклись отъ всей этой чертовщины, студентъ возражаетъ: „Что же тутъ худого, что люди разъ въ годъ повеселятся? Нельзя же требовать, чтобы мы всегда ходили, повѣсивъ носы!“ „Я и не говорю, чтобы слѣдовало вѣчно печалиться“, отвѣчаетъ ксендзъ;—„но и въ весельѣ должно соблюдать мѣру; надо porzucić te szariwari, jako tańce i maszkari, błaznowanie i skakanie, tańcowanie i wołanie... Постъ установленъ св. Писаніемъ; постились даже и язычники, постятся и нечестивые турки и татары, жиды, москали и греки“... Студенту надоѣло ученое преніе; онъ хочетъ познакомиться съ кухаркою ксендза, чтобы потанцовать съ нею. Ганушъ его поддерживаетъ. „Придержи языкъ“, говоритъ разобиженный ксендзъ,—„не то вылетятъ у тебя зубы. Я не заглядываюсь на твою жену, нечего и тебѣ глядѣть на мою служанку“. „Да у меня жена законная“, отвѣчаетъ Ганушъ. Во время этой перебранки, уже готовой перейдти въ рукопашную, на сцену является кухарка, baba gładka, и ея появленіе вызываетъ цѣлый градъ шутокъ, очень непріятныхъ для строгаго порицателя масляничнаго разгула. На этомъ комедія обрывается; но очевидно, что симпатіи автора вовсе не на сторонѣ того наружнаго благочестія, во имя котораго осуждались запустныя игры.

Эта веселая комедія, какъ и другія, ей подобныя, своимъ содержаніемъ и характеромъ близко подходитъ къ тѣмъ шутливымъ сценкамъ, которыя разыгрывались въ промежуткахъ между актами серьезной духовной или исторической драмы, съ цѣлью доставить зрителямъ отдыхъ и развлеченіе, и оттого получили названіе **интермедій**. Содержаніе этихъ сценъ заимствовалось изъ шутливыхъ исторій, фацецій, народныхъ анекдотовъ и вообще изъ народнаго быта; дѣйствующими лицами въ нихъ были мужики, солдаты, цыгане, евреи и другіе представители городской или деревенской уличной толпы [1]). Такимъ образомъ, по своему содержанію интермедіи имѣютъ много общаго съ нѣмецкими Fastnachtsspiele и нашими святочными и ма-

---

[1]) По опредѣленію піитики 1648 г., Intermedium est brevis actio, ficta sive vera, inter actus comicos vel tragicos, constans verbis, rebus, personis lepidis sive actus ad recreandum auditorem. Producuntur in intermediis lepidae et facetae historiae, casus, astutia... apti etiam intermediis sunt rustici, coci, aurigae etc. По формѣ, піитика различаетъ три вида интермедій: 1) вызывающія смѣхъ словами; 2) дѣйствіями; 3) тѣмъ и другимъ.

сляничными шутовскими сценами и діалогами, о которыхъ было говорено выше. Онѣ рано являются постоянною принадлежностью школьной драмы: въ Германіи уже въ началѣ XVI столѣтія шуточныя сцены на нѣмецкомъ языкѣ вставлялись въ латинскій текстъ комедій Теренція [1]). Іезуиты, первоначально въ своемъ школьномъ уставѣ запрещавшіе подобныя вставки на народномъ языкѣ [2]), впослѣдствіи не только допустили, но и узаконили ихъ въ своихъ учебникахъ. При подборѣ интермедій соблюдался иногда нѣкоторый, хотя бы и очень отдаленный, параллелизмъ; такъ, напримѣръ, исторія блуднаго сына шла въ перемежку съ исторіей потѣшнаго превращенія мужика въ короля: блудный сынъ уѣзжаетъ изъ родительскаго дома,—мужикъ ѣдетъ въ городъ, тамъ напивается и на обратномъ пути падаетъ и засыпаетъ на краю дороги; проѣзжіе солдаты придумываютъ, какъ бы надъ нимъ подшутить и наряжаютъ его въ королевское платье. Блудный сынъ пьянствуетъ съ своими пріятелями и потомъ засыпаетъ;—мужикъ, проснувшись, воображаетъ себя королемъ; солдаты ему услуживаютъ, запорожское посольство приноситъ ему въ даръ медъ и горѣлку, онъ напивается и засыпаетъ. Блудный сынъ, проснувшись, видитъ, что пріятели обокрали его, — мужикъ просыпается въ своей старой свиткѣ и тоже видитъ, что онъ уже не король, а бѣдный хлопъ, и т. д. [3]). Въ комедіи объ Іосифѣ за сценою продажи Іосифа братьями слѣдуетъ интермедія, въ которой школьный сторожъ (aulicus) продаетъ жиду палку, и чтобы покупатель оцѣнилъ ея достоинства, колотитъ его [4]). Иногда шуточныя сцены замѣняли прологъ и эпилогъ: въ той же комедіи объ Іосифѣ представленіе начинается съ того, что въ школьную залу входитъ мужикъ-бѣлоруссъ, Иванъ, и спрашиваетъ у сторожей: что̀ за дѣло тутъ готовится, и не будутъ ли тутъ справлять свадьбу. Одинъ изъ сторожей отвѣчаетъ ему, что готовъ разказать и даже показать ему всю комедію, если онъ дастъ отвѣтъ на его вопросы.

---

1) *Alt*, 473.

2) Neque quidquam actibus interponatur, quod non latinum sit ac decorum *Boysse*, o. c., 18.

3) Drama de Filio prodigo et Metamorphosis rustici in regem, въ рукописи Имп. Публ. Б-ки, польск. Q. XIV. 80. Здѣсь разбита на интермедіи, въ сокращенномъ видѣ, комедія *Петра Барыки* Z chłopa król (1637). См. *Wojcicki*, Teatr, II, 73—97, 354—356.

4) Comedia de Jacob et Joseph patriarchis (Grodno, 1651). Рукоп. Имп. Публ. Б-ки, польск. Q. XIV, 18.

„А чи будзець ту чортъ зъ рогами?“ спрашиваетъ мужикъ. „Будетъ“. Чортъ сейчасъ же выскакиваетъ изъ-за кулисъ и начинаетъ приставать къ мужику и гоняться за нимъ (какъ и въ средневѣковыхъ мистеріяхъ черти иногда забѣгали со сцены въ мѣста для публики): „Уйдзь же, чорце, одъ мене до бѣса!“. „Я цебе люблю“. „Да я цебе не люблю“, и т. д. Затѣмъ начинается самая комедія, въ продолженіе которой Иванъ, находясь между зрителями, кое-гдѣ громогласно дѣлаетъ свои замѣчанія; по окончаніи пьесы, послѣ эпилога, сторожъ-уніатъ начинаетъ убѣждать схизматика Ивана перейдти въ унію и достигаетъ своей цѣли, запугивая простоватаго мужика адскимъ огнемъ: подноситъ ему зажженную свѣчу и говоритъ: „Ось, покоштуй пальцемъ, чи смаченъ огонь“. „Ой, леле! Про-Богъ болить, до души жь болить, буду вонятомъ (уніатомъ), если воня одъ пекла боронить“...

Такихъ пьесъ, въ которыхъ интермедіи были бы тѣсно связаны съ содержаніемъ главнаго дѣйствія, вообще немного. Обыкновенно въ текстѣ комедій послѣ каждаго акта ставилась только помѣта: sequitur intermedium, самыя же интермедіи писались отдѣльно, такъ что при постановкѣ пьесы режиссеръ могъ выбирать любыя сцены изъ особаго, довольно обширнаго и разнообразнаго запаса. Это отдѣленіе интермедій отъ серьезнаго дѣйства, безъ сомнѣнія, способствовало ихъ развитію, тѣмъ болѣе, что авторы ихъ не были связаны никакими теоретическими предписаніями и могли вполнѣ свободно обрабатывать выбранный ими сюжетъ. Такимъ образомъ, интермедія, первоначально короткая сценка, мало по малу увеличивалась въ объемѣ, распространялась въ цѣлую „смѣшную комедію“, и въ такомъ видѣ, разбитая на отдѣльныя сцены, присоединялась иногда къ серьезному дѣйству, какъ это видно на примѣрѣ комедіи Барыки. Содержаніе интермедій, взятое изъ народной обыденной жизни, ихъ чисто-народный языкъ и юморъ дѣлали ихъ и популярными зрѣлищами, и были причиною ихъ широкаго распространенія. Ученики коллегій, отправляясь на вакаціи въ свои родныя села и деревни, нерѣдко устроивали спектакли, пользуясь тѣмъ репертуаромъ, который они успѣли разучить въ школѣ, и, конечно, передъ сельскими зрителями исполняли не латинскія школьныя дѣйства, а только тѣ ихъ части, которыя писались на народномъ языкѣ, то-есть, хоры и главнымъ образомъ—интермедіи. Хоры общаго благочестиваго содержанія исполнялись въ видѣ кантовъ и мало по малу переходили въ народное употребленіе, какъ духовные стихи или „псáльмы“, ко

торые и теперь еще распѣваются въ Малороссіи и Бѣлоруссіи [1]). Интермедіи, разыгрываемыя странствующими школярами [2]), также иногда усвоивались народомъ, или, по крайней мѣрѣ, вызывали подражанія въ томъ же духѣ; нѣкоторыя изъ нихъ живутъ еще, какъ увидимъ, и до сихъ поръ на сценѣ народнаго кукольнаго театра. Въ этихъ безыскусственныхъ сценахъ школьная драма соприкасалась съ животворными элементами народной жизни и поэзіи; въ противоположность схоластически-отвлеченному дѣйству, интермедія являлась отраженіемъ живой дѣйствительности; въ легкой, шутливой формѣ она изображала народный бытъ со всѣми его особенностями, нерѣдко проникаясь умственными, религіозными и политическими интересами массы; удаляясь отъ школы, вступая на путь обособленнаго, самостоятельнаго развитія, интермедія приспособлялась къ вкусамъ своихъ зрителей, привлекала ихъ своимъ отзывчивымъ отношеніемъ къ современности и становилась все болѣе и болѣе похожею на старые средневѣковые фарсы. Выводимые въ ней народные типы сохраняли всѣ особенности своего характернаго облика и говора [3]); а такъ какъ однимъ изъ самыхъ обычныхъ типовъ являлся хлопъ, то-есть, малорусскій или бѣлорусскій мужикъ, говорившій на своемъ языкѣ (вообще авторы интермедій мастерски передавали польскимъ правописаніемъ народный говоръ), то нѣкоторые изслѣдователи южнорусской старины и народности, не смущаясь происхожденіемъ этихъ пьесъ изъ польской школы, видятъ въ нихъ образцы южно-русской драматической литературы [4]). Этому взгляду нельзя совершенно от-

---

[1]) См., напримѣръ, *Шейна*, Бѣлор. пѣсни (1874), стр. 59—65, 397—417; *Безсонова*, Калики перехожіе, вып. 4; Бѣлор. пѣсни, 101.

[2]) По видимому, особенною славою въ этомъ отношеніи пользовались студенты Краковской академіи. Въ прологѣ уже упомянутой комедіи о блудномъ сынѣ они сравниваются даже съ италіанскими актерами:

Trzeba bysz tu, jak mniemam, studentów krakowskich,
Albo komedyantów jakich slawnich włoskich.

(Рук. Имп. Публ. Б-ки, польск., Q. XIV, 80).

[3]) Jeśli na scenę wchodzili górale, dyalekt ich wiernie byl oddanym; jeśli rzecz byla w Mazowszu, zwyczaje i mowa mazowiecka zachowywanemi byli. Wszystkie te sztuki mialy cel dzisiejszy, to jest, krytykę i poprawę obyczajów. *Juszyński*, Dykcyonarz poetów polskich, II, 392—394 (Bacchanalia, czyli dyalogi z intermedyami, representowane na teatrach szkolnych, w jedno opus zebrane roku 1640).

[4]) *М. Т—въ*. Двѣ южно-русскія интермедіи начала XVII в., въ *Кіевск. Стар.* 1883, № 12, стр. 652—664; *П. Кузьмичевскій*. Старѣйшія русскія драматическія сцены. Тамъ же, 1885, № 11, стр. 371—407.

казать въ основательности. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь мы находимся въ области сильнѣйшаго взаимодѣйствія двухъ сосѣднихъ литературъ, обусловленнаго сліяніемъ русской народности съ польскою; достаточно припомнить, что въ южной Руси не только въ XVII, но даже и въ XVIII столѣтіи польскій языкъ нерѣдко назывался отечественнымъ [1]) и на ряду съ латинскимъ господствовалъ въ школахъ, что въ учебникахъ всѣ примѣры и упражненія на изложенныя по латыни теоретическія правила писались по польски и что южно-русская литературная рѣчь представляла въ это время смѣшеніе польщизны съ украинскимъ или бѣлорусскимъ народнымъ говоромъ. Авторами многихъ интермедій могли быть русскіе ученики польскихъ школъ, прекрасно владѣвшіе народною рѣчью, какъ это видно изъ ихъ произведеній; наконецъ, и содержаніе этихъ интермедій взято изъ народной жизни не польской, а украинской, такъ что мы едва ли имѣемъ основаніе исключать ихъ изъ исторіи русской драматической литературы.

Къ сожалѣнію, польско-русскія интермедіи до сихъ поръ почти совершенно неизвѣстны. Въ печати изъ нихъ явились пока только двѣ, сообщенныя въ Кіевской Старинѣ 1883 г.; намъ удалось найдти еще нѣсколько интермедій XVII вѣка въ рукописяхъ Императорской Публичной Библіотеки. Вотъ содержаніе этихъ пьесъ.

Первое мѣсто, по хронологическому порядку, принадлежитъ двумъ интермедіямъ Якова Гаваттовича, напечатаннымъ въ Кіевской Старинѣ. Онѣ явились первоначально въ „Трагедіи" на день Усѣкновенія главы св. Іоанна Крестителя, представленной на одной изъ украинскихъ ярмарокъ и напечатанной въ 1619 году [2]). Въ первой изъ этихъ интермедій мужикъ Стецько, состоятельный, но очень наивный, идетъ домой съ ярмарки, накупивъ тамъ горшковъ. Къ нему подходитъ пройдоха Климко, заводитъ разговоръ и заявляетъ охоту пойдти къ нему въ батраки; тотъ обѣщаетъ хорошо кормить его, а этотъ рекомендуетъ себя, какъ ловкаго охотника-звѣролова, и въ доказательство показываетъ мѣшокъ съ пойманною имъ будто бы въ лѣсу лисицею, которую и предлагаетъ купить. Между тѣмъ въ

---

[1]) *Петровъ*. Очерки изъ исторіи южно-русской литературы XVIII вѣка. Кіевъ. 1880, стр. 6.

[2]) Tragoedia albo wizerunek śmierci przeświętego Chrzciciela, przesłańca Bożego, na pięć aktów rozdzielony. Przydane są y intermedia dwoje, napisany przez *Jakoba Gawattowicza* Leopolitę, nauk wyzwolonych y philozophiej bakalarza. Odprawowane w Kamioncc na jarmark, przypadający na dzień tegoż Jana świętego Chrzciciela, roku Pańskiego 1619.

мѣшкѣ былъ котъ, и простодушный Стецько, не подозрѣвая обмана и не видя предмета своей купли, вопреки пословицѣ, торгуетъ кота въ мѣшкѣ, и послѣ усиленнаго торга покупаетъ. Покуда онъ возится съ крѣпко затянутымъ мѣшкомъ, чтобы развязать его и полюбоваться своею покупкою, Климко незамѣтно ускользаетъ, захвативъ съ собою Стецьковы горшки и сукманъ. Стецько открываетъ мѣшокъ, котъ мгновенно выскакиваетъ и убѣгаетъ въ поле. Обманутый покупатель разводитъ руками и плачется о своей потерѣ; но тутъ къ нему снова подходитъ Климко, переодѣтый уже въ другое платье, кладетъ въ сторонѣ горшки Стецьковы, прикрываетъ ихъ его же сукманомъ и подъ видомъ сторонняго человѣка разпрашиваетъ Стецька о его бѣдѣ и вызывается разыскать обманщика, увѣряя, что онъ спрятался гдѣ-нибудь по близости, въ травѣ. Начинаются поиски. Климко указываетъ на сукманъ, увѣряетъ, что то лежитъ обманщикъ, и подзадориваетъ Стецька побить его. Тотъ беретъ палку и начинаетъ колотить воображаемаго врага, но разбиваетъ только собственные горшки. Заслышавъ трескъ горшковъ и открывъ свою ошибку, онъ съ плачемъ уходитъ жаловаться пану, а ускользнувшій отъ него Климко, являясь передъ зрителями, хвастается, что ему удалось дважды обмануть простака:

Га, га, га, га, га, га, га! Двократъ одиного
Чоловіка-мъ ошукавъ, признамъ ся до того:
Тотъ панъ, що знаетъ въ світі гараздъ махліовати!
Пойду ище та знайду, кого ошукати.

Ближайшимъ источникомъ интермедіи, по указанію г. Кузьмичевскаго [1]), послужила извѣстная польская народная книга о похожденіяхъ Совѣстдрала (Sowizdrzal i awantury jego), переведенная съ нѣмецкаго въ XVI вѣкѣ и перепечатываемая еще и до сихъ поръ. Этотъ сюжетъ перешелъ и въ народныя сказки [2]).

Содержаніе второй интермедіи взято изъ народнаго анекдота, заимствованнаго, въ свою очередь, изъ „приклада“ Римскихъ Дѣяній, „чтобъ мы боялись отъ лести діаволсти, дабы насъ не прельстилъ“ [3]). Два мужика, торгующіе волами, Максимъ и Грицько, обыватели села

---

[1]) *Кіевск. Стар.* 1885, № 11.

[2]) *Садовниковъ.* Сказки и преданія Самарскаго края, № 32 (Шутъ Максимка). Ср. *Edm. Veckenstedt,* Sztukaris, der Till Eulenspiegel der Littauer und Zamaïten, und Schut Fomka, sein russisches Ebenbild. Leipz. 1885.

[3]) Римскія Дѣянія, изд. Общ. Люб. Др. Письм. (1878), вып. II, стр. 229. Ср. *Аѳанасьева,* Сказки, III, 481—482, 492—493, 503.

Городка, продали на ярмаркѣ воловъ и возвращаются домой. Къ нимъ присоединяется Денисъ изъ Каменецъ-Подольска. Дорогой всѣ они проголодались, а хлѣба ни у кого ни куска. Вдругъ слышатъ запахъ пирога, начинаютъ искать и находятъ, но всего одинъ. Какъ троимъ дѣлиться однимъ пирогомъ? Хитрый Денисъ предлагаетъ товарищамъ лечь спать, съ тѣмъ, чтобы пирогъ достался тому, кто увидитъ наилучшій сонъ. Предложеніе принято; Максимъ и Грицько ложатся спать, а Денисъ украдкой съѣдаетъ пирогъ и вскорѣ будитъ товарищей, приглашая ихъ разказать свои сны. Максимъ разказываетъ, что ему снилось, будто онъ былъ на небѣ, видѣлъ тамъ святыхъ и самого Бога и участвовалъ въ небесной трапезѣ, гдѣ

Было мясо, поросята, были печени курчата,
Было тамъ и вареное, та было и смаженое,
Все хорошо....

Грицько, въ свою очередь, разказываетъ, что ему снился адъ и муки адскія, которыя и онъ терпѣлъ:

Суть тамо попы, панове, та наши побратимове,
Суть тамъ и лихія жонки, суть не великі дітонки,
Вси гореють ажь по уши. Біда жь тамъ и моей души
Была, та на вічны віки, кажуть, будешь терпіть муки....

Денисъ на эти разказы отвѣчаетъ, что и его „гангелъ" поднялъ за волосы на небо, и тамъ онъ видѣлъ, какъ Максимъ упитывался за трапезой, а ему, Денису, ничего не далъ и велѣлъ ѣсть земной пирогъ; затѣмъ ангелъ опустилъ его въ адъ, гдѣ Грицько кричалъ ему: „Не увидишь меня больше, я на вѣчныя муки осужденъ ѣшь пирогъ.... Ангелъ снова поставилъ меня на землю, ну.... я и съѣлъ пирогъ". Обманутые сновидцы сердятся и гонятся за шутникомъ, а онъ отъ нихъ убѣгаетъ.

Въ одной изъ рукописей Императорской Публичной Библіотеки [1]), подъ общимъ заглавіемъ: „Interludia varia", собрано нѣсколько интермедій, въ которыхъ дѣйствующими лицами являются бѣлорусскіе мужики. Одна изъ этихъ интермедій представляетъ самостоятельную обработку сюжета упомянутой выше комедіи Петра Барыки: „Z chłopa król", сюжета, заимствованнаго изъ польскихъ фацецій [2]), и замѣчательна особенно тѣмъ, что въ ней мы находимъ отрывки народныхъ пѣсенъ. Интермедія озаглавлена: Ludus Fortunae, vera olim,

---

[1]) Разнояз. Q. XIV. 30.

[2]) *Wojcicki*, Teatr, II, 354, 356.

nunc in scenam data historia. На сцену выходитъ пьяный мужикъ, опираясь на палку (baculum, vulgo kol, поясняетъ авторъ) и поетъ:

Сѣдзиць сава на калинѣ, сычикъ на другую,
Аженимся, агланемся ажно на чужую....

„Сергѣй, эй, Сергѣй! за што ты мене папыхаешь, нейдзешь?" Сергѣй (опять поетъ):

Быў, быў Семенъ бояръ,
Семь годъ еще не старъ,
Самъ лежиць на печи,
Ноги на полицѣ....

„Хмѣль, о хмѣль! куды ты мене ведзёшь, куды, хмельниченьку, дай же покой, покинь ты мене (падаетъ). А я казаў, што такъ буде! Дыли-дыли-дыль-дыль.... Максимъ, а Максимъ! подложи што подъ голову, сынку Максимъ...." (Засыпаетъ. Сторожа подходятъ, надѣваютъ на него панское платье и потомъ будятъ). Mości Dobrodzieju, gość do Waśpana przychodzi, wstań Waśpan. Jegomość pan Baro chce Waśpanu się kłaniąć. „Максимъ, эй, Максимъ, дай покой, спать хочу.—Ale wstań Waśpan, bo do Waśpana pilny interess". „Максимъ, вже я табѣ кажу, дай покой.—Nie Maxim, ale J. M. pan Baro chie Waśpanu pokłonić". „Яки баранъ, я вчора заризаў.... (Просыпается, крестится). Што гето? чи людзе, чи черци? тылько штось и крыжа не баяцца..." Сторожа убѣждаютъ его, что онъ — панъ, а они — его „покоювцы", учатъ его говорить по польски, предлагаютъ вина. Онъ пьетъ, постоянно повторяя единственную заученную по польски фразу: „Покоювцы, вина!" Затѣмъ засыпаетъ, пробуждается по прежнему мужикомъ и очень удивляется, не видя ни вина, ни слугъ.

Въ другой интермедіи дѣйствующими лицами являются мужикъ (colonus) и студентъ. Студентовъ распустили на вакацію, и они по этому случаю веселятся. Мужикъ смотритъ на ихъ забавы и говоритъ: „Ахци мнѣ жъ, людзей, людзей—якъ воды! але тамъ робята жёвжики (своевольные), якъ вихеръ ихъ носиць—крутятся; гето кажуць, што ихъ на погулянку разъ у годъ пущаюць; тамъ же то тамъ ни ладу, ни порадку: адзинъ другого пихае носемъ на зямлю, у чубки, на кулачки якъ запалюць! Ахъ, дарога, дарога праклятая, пекельска, втамився, якъ собака! Пошановауши ясного соунейка, красного мѣсечика и васъ, паноу, прысяду троху. Мои панове! Атъ на пацѣху вашую и свою признаюсе вамъ, што есть у мене дома баструкъ (незаконный сынъ), да жаль ся Боже, што мужикомъ уродзиуся: такая прашкуда

промысльная...“ Мужику хотѣлось бы научить его всякой мудрости, но онъ не знаетъ, какъ это сдѣлать. Въ это время подходитъ студентъ: „А ты, мужикъ, цо ту машь за справе?“ „Не музыкъ, мосьпане, али дударъ; ворою у кулакъ затрублю, коли дзѣтки у хацѣ зубами звоняць“. „Але цо ты машь за справе?“ „Нѣтъ, мосьпане, не письменны чалавѣкъ, правоватца не умѣю, а хоць бы и посварнуся съ сусѣдами, то заразъ урадникъ разсудзяць справу разгонкомъ“. „Чи машь яка потшебе?“ „Куды, мой ты соловейчику, потребы, — я и кулиша не маю, добро кабъ свитка была на хрыбцѣ“. „Глупи хлопъ якъ целе“. „Было одно целятко, и тое здохло“. „Дармо, яко видзе, грохъ на сцяне ръуцаймъ“. „И ты, мосьпане, вельми шумишь; гарохъ у гарщокъ, не на сцѣну кидай“. „Хлопъ, розуму и за шелягъ нема“. „Да таки, у мене барада якъ лѣсъ, а розуму бы не было! А гето знаешь, мой лебедзю, што кажуць: кали бъ на панскую мудрость да не мужицкая хитрость, давно бъ мужики погибли...“

Мужикъ разказываетъ о своемъ сынѣ и говоритъ, что хотѣлъ бы купить для него „розуму“, если это будетъ стоить не очень дорого. Студентъ соглашается уступить свои знанія по дешевой цѣнѣ: „Только во что же ты возьмешь ихъ?“ спрашиваетъ онъ. „Кажуць, мосьпане, што разумъ до головы идзець“, отвѣчаетъ мужикъ: „то гето ты, вашецъ, мнѣ въ ухо накладзи, а я сынку своему у дома усе и вытрасу“. Студентъ начинаетъ обучать его своей премудрости: „Слухай же: verbis coepi novi. „Што, што? зъ вербы цѣпы новые? Не, мой голубчику, зъ вербы лядаще цѣпы; учи чого иншого“. „Чи не хцешь быть mathematicus?“ „Гето, гето: матацъ на усъ! Гавари большь!“ „Добже. Sunt duo cardines coeli“. „Што, што? Двѣ карбоны цѣлые? Не маю, бачишь, ни адной целэй, вытрасли урадники...“

Въ такомъ же духѣ разговоръ продолжается. Наконецъ, студентъ объявляетъ, что ученье кончено, и требуетъ условленной платы. „Нѣтъ, голубчикъ“, говоритъ мужикъ;—„самъ вѣдаешь, что глупый даетъ, а мудрый беретъ; а я теперь набрался разума изъ твоей науки и не дамъ тебѣ ни шеляга. “Студентъ уходитъ ни съ чѣмъ: онъ разчитывалъ поживиться на счетъ простофили, но оказалось, что мужикъ перехитрилъ его.

Въ слѣдующей сценѣ мужикъ уже прямо потѣшается надъ студентомъ. Послѣдній бѣжалъ изъ бурсы отъ строгаго инспектора и проситъ „пана мужа“, стоящаго на базарѣ съ мѣшкомъ, укрыть его отъ погони, обѣщая за то подарить ему свой „контушикъ“. „Панятко, мой соловейко“, спрашиваетъ мужикъ;—„чи не отъ бокиламара уте-

каешь?“ „Подлинно бокиломарь, а не бакаляръ“, говоритъ студентъ;— и бока, и спина отъ него въ постоянномъ страхѣ“. Мужикъ сажаетъ студента въ мѣшокъ и завязываетъ: если придетъ „бокиломаръ“ и спроситъ, что такое въ мѣшкѣ, — я скажу, что пляшки, шклянки, банки; если станетъ бить, то ты, панятко, звони такъ, якъ шкло: тинъ, тинъ, тинъ...

Затѣмъ мужикъ, мѣняя голосъ, говоритъ по польски, представляетъ „бокиломара“ и колотитъ палкой студента, который кричитъ: динь, динь, динь. Натѣшившись надъ наивнымъ школьникомъ, мужикъ выпускаетъ его изъ мѣшка; тотъ благодаритъ его за заступничество, даритъ ему контушъ и уходитъ. „Оттакъ треба гетыхъ жевжиковъ розуму научицъ!“ заключаетъ мужикъ, — „накидау я яму добре, нехай знае, што то отъ бокиломара утекацъ!“

Эта интермедія, напоминающая извѣстную сцену Скапена и Жеронта въ Мольеровскомъ фарсѣ „Продѣлки Скапена“, заимствована изъ шуточнаго разказа Фацецій, до сихъ поръ передаваемаго въ народѣ [1]).

Слѣдующая затѣмъ интермедія представляетъ варіантъ извѣстнаго „Пренія о вѣрѣ христіанской и жидовской“ или мимическаго диспута между мудрецомъ и скоморохомъ [2]), находящагося, между прочимъ, въ проповѣдническої христоматіи „Speculum exemplorum“, откуда этотъ сюжетъ, по всей вѣроятности, и заимствованъ авторомъ интермедіи. „Панъ литѣратъ“, котораго обширная библіотека далеко не пропорціональна его учености, находится въ „меланхоліи“ и боится большого конфуза. Дѣло въ томъ, что возвратившійся изъ чужихъ краевъ ученый панъ Самохвальскій вызвалъ его на состязаніе и желаетъ диспутировать съ нимъ жестами (argumentować na migi), чѣмъ и ставитъ его въ очень затруднительное положеніе. На выручку является мужикъ Гаврило, который хвастается своимъ умѣньемъ распотѣшить. Литерату приходитъ счастливая мысль: одѣть этого мужика „по докторску“ и, выдавъ его за своего ученика, заставить вмѣсто себя диспутировать съ чужеземнымъ „сапіентомъ“. Послѣдній легокъ на поминѣ и сейчасъ же требуетъ начать состязаніе. „Wybacz mi, Monsiu“, говоритъ лите-

---

[1]) Fourberies de Scapin, acte III, sc. 2. Ср. *Аѳанасьева,* Сказки III, 488.

[2]) Слово о вѣрѣ христіанской и жидовской — въ *Лѣтописяхъ Тихонравова,* III, отд. 2, стр. 66—78; *Веселовскій,* Опыты по исторіи развитія христіанской легенды, II, 6: Freiheit — Элевѳерій (*Журн. Мин. Нар. Просв.* ч. CXCI); Замѣтки по литературѣ и народной словесности (С.-Пб. 1883), стр. 14—16.

ратъ;—„jam tez in patria doctor, odpowie ten excellens dyscypuł moj adequate“. Самохвальскій и Гаврило садятся другъ противъ друга; первый важно протягиваетъ руку по направленію къ своему противнику и выставляетъ указательный палецъ; Гаврило съ такою же важностью выставляетъ два пальца. Оба нѣкоторое время молчатъ. Потомъ Самохвальскій поднимаетъ руку вверхъ; Гаврило опускаетъ свою внизъ. Наконецъ, Самохвальскій показываетъ открытую ладонь, а Гаврило ему—кулакъ. „Я очень доволенъ“, восклицаетъ Самохвальскій,—„трубите таратантара. Bonissime, bellissime!“ Затѣмъ онъ даетъ ученое объясненіе диспута: „Я, вытянувъ палецъ, показалъ, что мой антагонистъ уважаетъ тебя; онъ же вытянувъ два пальца, далъ понять, что уважаетъ и тебя, и меня. Указывая рукою вверхъ, я мыслилъ о Богѣ, создавшемъ небо; онъ же, опустивъ руку внизъ, показалъ, что Богъ сотворилъ и землю. Я, протянувъ ладонь, далъ знать, что Богъ держитъ на длани своей весь міръ; онъ, сжавъ кулакъ, показалъ, что не только держитъ, но и содержитъ“. „Щуплю, мосьпане“, отвѣчаетъ мужикъ;—„гето ты мудрецъ? гето ты дуракъ! ничого, бачу, не знаешь, ось я цябе розуму научу гетакъ: хацѣу ты, вашецъ, аднымъ палцемъ адное око выкалаць, а я табѣ двома абадва; хацѣу ты мене на высокую шибеницу цягнуць, а я цябе у земли закапаць. Хацѣу ты мнѣ у щоку вдарицъ, а я табѣ и зубы выбиць. А што, чи щуплишь?“ „Vivat, vivat, vivat“, восклицаетъ литератъ. „Nic nie rozumiem, proszę do siebie“.

Наконецъ, укажемъ еще на упомянутую выше интермедію De schismatico et unito catholico, чрезвычайно характерную и какъ будто цѣликомъ выхваченную изъ жизни. Она составляетъ какъ бы рамку для комедіи объ Іаковѣ и Іосифѣ патріархахъ [1]). Православный мужикъ приходитъ въ школьную залу и проситъ сторожей объяснить ему, что̀ за зрѣлище тутъ готовится. Сторожъ обѣщаетъ исполнить просьбу, если мужикъ дастъ отвѣтъ на его вопросы. Мужикъ говоритъ, что самъ онъ знаетъ мало, но за то хорошо помнитъ разказы своего покойнаго отца; а то былъ человѣкъ очень мудрый и славился по всему селу своею глубокою ученостью: шутка сказать, онъ зналъ всю азбуку (całoje ganbiecadło), да не только русскую, но еще и польскую! Сторожъ спрашиваетъ его, что̀ есть Богъ и что̀ есть достохвальная и всѣмъ весьма потребная унія. Мужикъ отвѣчаетъ: „Борисъ е святого Микулы рожоны братъ, и колибъ Богъ не бывъ Богомъ, тобъ свенты

---

[1]) Рук. Имп. Публ. Б-ки, польск. Q. XIV. 18.

Микула бывъ Богомъ, а Унія е Пречистоі рожоная сестра: такъ мой батько небощикъ староі вѣры казавъ". Сторожъ бранитъ его за невѣжество, объясняетъ, что унія значитъ соединеніе съ „правдивой вѣрой" и задаетъ другой вопросъ: чья вѣра лучше—уніатская или схизматицкая? „Добра наша вѣра усмитыцкая", говоритъ мужикъ;—„да таки правду мовячи, лепша ляцкая, та и воняцкая, бо що ляхъ або уніатъ, то и панокъ, а що усмятыкъ, то мужикъ лядащо. Да што жь, такъ и добро: по Сенькѣ шапка. Мужикамъ—добрая мужицкая вѣра,—собака съѣстъ и безъ соли. Старая наша вѣра, правда то, да и свѣтъ-же не молодый..." Далѣе на сцену является другой сторожъ, уніатъ, и убѣждаетъ православнаго принять унію: „Вельми цебе люблю, мой милый сусѣдзе, какъ гарчица медъ, хочу, штобъ есь бывъ въ небѣ, гдзѣ ласно, гдзѣ хорошо, гдзѣ мудро; а такъ зостань воніатемъ, бо воніацкая вѣра светая, глубокая, хорошая". „Што говоришь, якъ ковелъ у воду глядючи", отвѣчаетъ православный;—„ежели ваша вѣра и высока, и глубока,—ци хрѣнъ-же яё досягнецъ? ежели сяя вѣра светая, то намъ грѣшнымъ до нее и не приступицъ". „Што сякъ выскепаўся на вѣру светую? заразъ цебе почну кіемъ тесати и такъ собью, якъ горкое яблоко. Не плеци, Гаврило-дурнило! вѣра наша добра, бо Богу любая, людземъ спасенная". „Нехай будетъ Богу хвала, чорту трасця, я вонятомъ не буду, бо батьки мои не были, а такожь хлѣбъ ядали, пивцо пивали, съ корчмы не бывали; што-жь менѣ гетая принесецъ вѣра?.. Оборонить мене одъ усего злого светы Борисъ, а по нашему Вореасъ" (?).

Разсерженный уніатъ начинаетъ грозить своему собесѣднику адскими муками: „Стой, постой, сусѣдзе, прійдетъ на цебе судъ Божій, прійдетъ зъ мертвыхъ повстанье, будешь неразъ верещати, кричати, клекати, будешь кричати ойе, леле, ойе, леле! Будешь южь съ Бореашемъ у пеклѣ, если схизмы не покинешь!" „Што жь", простодушно отвѣчаетъ православный,—„да и у пеклѣ я туды жь поживлюся: водицы принесу, дровецъ нарубаю, такъ-таки хлѣбцемъ сытъ буду"...

Эта замѣчательная сцена, представляющая живое воспроизведеніе обыденныхъ религіозныхъ споровъ XVII вѣка, особенно интересна типичною фигурою православнаго мужика. Авторъ-іезуитъ (Евстахій Пылиньскій), писавшій свою интермедію ad majorem Dei gloriam [1],

[1]) Обычная заключительная помѣтка на іезуитскихъ произведеніяхъ: „Ad majorem Dei gloriam beatissimaeque Virginis Mariae sempiternam laudem, omniumque sanctorum piam venerationem.

имѣлъ цѣлью выставить невѣжду-схизматика на посмѣшище и заставилъ его говорить разныя нелѣпости, называть унію сестрой Богоматери, св. Бориса—Converted Converted Бореемъ и проч.; сцена заключается обращеніемъ схизматика, напуганнаго адскимъ огнемъ, на „правый" путь, въ „добрую воняцкую вѣру"; иначе, разумѣется, авторъ и не могъ ее закончить; но для непредубѣжденнаго читателя эта развязка не имѣетъ значенія, а „неразумный хлопъ", въ простотѣ души такъ крѣпко отстаивающій свою мужицкую, батьковскую вѣру и съ такимъ наивнымъ юморомъ отражающій доводы своего противника, не знающаго другихъ аргументовъ, кромѣ угрозы палкой или адомъ, представляетъ, помимо воли автора, типъ чрезвычайно симпатичный. Такова именно была та масса украинскаго простонародья, которая, не смотря на всѣ обѣщанія, угрозы и преслѣдованія, не мудрствуя лукаво, продолжала хранить свое старое православіе. Эти мужицкія рѣчи, несомнѣнно, списаны съ натуры и въ общемъ, не смотря на іезуитскую обработку, переданы чрезвычайно удачно.

Крашевскій [1]) сообщаетъ о существованіи интермедіи подъ заглавіемъ: „Байка казака съ игрокомъ и солдатомъ", въ которой, кромѣ этихъ лицъ, являются еще жидъ и простофиля (dudko). Интермедія состоитъ изъ разговоровъ безъ всякой завязки и заслуживаетъ вниманія не столько своимъ содержаніемъ, сколько подробнымъ описаніемъ костюмовъ дѣйствующихъ лицъ. Такъ, о жидѣ говорится, вопервыхъ, что онъ носитъ за плечами коробку съ продажнымъ хламомъ, состоящимъ изъ онучекъ, одной черной, а другой зеленой, изъ лоскутковъ кожи, мѣха, сукна и пр.; вовторыхъ, что у него люлька (трубка), чубукъ, кисетъ съ табакомъ, свертокъ тютюну, коренья, нарѣзанныя длинными кусками, и пр. Самъ онъ—въ жидовскомъ платьѣ и съ палкою въ рукѣ. У казака соломенная булава, обшитая тряпками и окрашенная въ черный цвѣтъ, у его пояса—рогъ; простофиля—съ остриженною бородой и предлинными усами и дудкою; игрокъ (kostyr) имѣетъ огромныя кости, хотя бы и деревянныя. Изъ привѣтствія, помѣщеннаго въ концѣ этой интермедіи, видно, что она была представлена на Пасхѣ, въ присутствіи какого-то духовнаго лица, о которомъ говорится: „Ты благочестиво совершаешь таинства Христовы и набожными стопами послѣдуешь Христу".

Какъ въ средневѣковой драматической литературѣ, такъ и въ репертуарѣ школьнаго театра, среди пьесъ духовнаго содержанія пер-

[1]) Wędrówki literackie, fantastyczne, historyczne, II, 83—85.

вое мѣсто, по количеству, занимаютъ (какъ уже было замѣчено выше), драмы Рождественскія и Пасхальныя (вмѣстѣ съ представленіемъ Страстей). Церковное богослуженіе въ день Рождества Христова, на страстной недѣлѣ и на Пасхѣ издавна отличалось особою торжественностью и драматическою обстановкою; антифонное пѣніе гимновъ, фигурныя изображенія сцены поклоненія волхвовъ, распятія, положенія Христа во гробѣ и воскресенія, наконецъ — діалоги клириковъ, воспроизводившіе въ дѣйствіи наиболѣе выдающіеся моменты евангельскаго повѣствованія,—все это очень рано создало соотвѣтствующія мистеріи. Пасхальная драма развилась ранѣе Рождественской, конечно, потому, что она явилась, такъ сказать, сама собою: стоило только взять слова евангельскаго текста и, нисколько ихъ не измѣняя, распредѣлить между извѣстнымъ числомъ дѣйствующихъ лицъ; разказъ Евангелія о Рождествѣ Христовѣ и событіяхъ, его сопровождавшихъ, отличается, напротивъ, совершенно эпическимъ характеромъ, такъ что его гораздо легче было воспроизвести въ видѣ маріонетной картины, въ родѣ, напримѣръ, той, какую видѣлъ въ Любекѣ Авраамій Суздальскій, чѣмъ переработать въ драматическую сцену. Тѣмъ не менѣе, Рождественская мистерія лишь не надолго отстала въ своемъ развитіи отъ Пасхальной. Сначала все ограничивалось „нѣмою" мистеріею: въ церкви устроивался „вертепъ", ставились ясли; около нихъ сидѣла Дѣва Марія; св. Іосифъ укачивалъ новорожденнаго Христа; хоръ пѣлъ рождественскіе канты. Вскорѣ въ эту рождественскую литургическую оффицію было введено антифонное пѣніе ангела и пастуховъ и хоръ трехъ царей, а затѣмъ, мало по малу, эти церемоніи развились уже въ настоящее дѣйство. Weinhold нашелъ древнѣйшую Рождественскую мистерію въ рукописи архива Фрейзингенскаго собора[1]); здѣсь мы уже встрѣчаемъ сцену ангела съ пастухами, трехъ царей, Ирода, избіеніе младенцевъ, плачъ Рахили. Въ XIII столѣтіи является уже очень развитое дѣйство—Ludus scenicus de Nativitate Domini[2]); оно состоитъ изъ семи отдѣленій или актовъ, въ которыхъ представлены пророчества

---

[1]) *Weinhold*, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, 55—65. *Ed. du Méril*, Origines latines du théâtre moderne, 156, 171—175; *Wilken*, Gesch. der geistl. Spiele in Deutschland, 6, 168; *Reidt*, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Deutschland, 20—24.

[2]) *Schmeller*, Carmina burana, 80 и сл., 156—171; *Du-Méril*, o. c. 187—213; анализъ дѣйства—у *Holland*, Gesch. der altdeutschen Dichtkunst in Baiern, 623 и сл., и у *Gödecke*, Grundriss z. Gesch. der deutschen Dichtung, 55. Ср. *Hartmann*,

о Христѣ, Благовѣщеніе, Рождество Христово, приходъ трехъ царей, совѣщанія Ирода съ своими приближенными, поклоненіе пастуховъ, избіеніе младенцевъ, смерть Ирода (котораго живьемъ съѣдаютъ черви, а діаволъ тащитъ его душу въ адъ) и бѣгство въ Египетъ. Такимъ образомъ, здѣсь являются на лицо уже всѣ элементы позднѣйшихъ Рождественскихъ мистерій.

Наиболѣе распространенныя и популярныя мистеріи съ очень давняго времени переходили въ народъ и разыгрывались по деревнямъ и селамъ, разумѣется, въ сокращенномъ и измѣненномъ видѣ, примѣнительно къ пониманію и средствамъ исполнителей и къ потребностямъ деревенской публики. Такія народныя религіозныя представленія, въ болѣе или менѣе развитомъ видѣ, существуютъ еще и въ наше время во Франціи, Италіи, Испаніи, Швейцаріи и въ особенности въ южной Германіи и Австріи. Наиболѣе развитымъ и характернымъ типомъ этого рода дѣйствій служитъ знаменитая драма Страстей Христовыхъ въ Обераммергау (въ Тиролѣ); но въ настоящее время она разыгрывается только разъ въ десять лѣтъ, потому что требуетъ весьма сложной постановки [1]). Пьесы, гораздо болѣе краткія и простыя, разыгрываются ежегодно, и Рождественскія дѣйства занимаютъ между ними первое мѣсто, конечно, потому, что святки — самое удобное время для подобныхъ представленій. По этой же причинѣ и другія народно-духовныя дѣйства (кромѣ, конечно, драмы Страстей) также пріурочиваются къ святкамъ. Наиболѣе популярныя изъ этихъ дѣйствъ—объ Адамѣ и Евѣ (Paradeisspiel), о Каинѣ и Авелѣ, о Давидѣ и Голіаѳѣ, Судъ Соломона и др.[2]). Нѣкоторыя изъ

Weihnachtslied und Spiel in Oberbaiern, въ Oberbairisches Archiv für vaterländische Geschichte, B. 34; *Schröer*, Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn. Wien. 1862.

[1]) Объ этомъ представленіи писано довольно много. Приводимъ главнѣйшіе труды: *S. Devrient*, Das Oberammergauer Passionsschauspiel, Lpz. 1880; *Deutinger*, Das Passionsspiel in Oberammergau, 1851; *H. Sarasin*, Le mystère de la passion à Oberammergau, *Bibl. Univers.* 1861, № 37; *D-r Malcolm Maccoll*, The Oberamm. Passion. Play, Lond. 1882 (русскій переводъ въ *Чт. въ Общ. Люб. духовн. просв.* 1882, № 3); *В. Крыловъ*, Драма Страстей Господнихъ. *Вѣстн. Евр.* 1880, №№ 3 и 4.

[2]) Volksschauspiele, in Bayern und Oesterreich-Ungarn gesammelt v. *Aug. Hartmann*. Lpz. 1880. *Feifalik*. Volksschauspiele aus Mähren, 1864; *Sušil*, Moravské národní písně, VIII, 786—39; *Erbén*, Prostonárodní české písně, 43. *Flögel's* Gesch. des Grotesk-Komischen, bearb. v. *Ebeling*, Lpz. 1862, S. 243—251 и рисунокъ на табл. 18.

нихъ замѣчательны своимъ архаическимъ складомъ и языкомъ, указывающимъ, съ одной стороны, на давнее ихъ происхожденіе, а съ другой—на силу традиціи въ народѣ; во многихъ къ библейскому содержанію примѣшивается элементъ народной святочной потѣхи—въ видѣ комическихъ лицъ и эпизодовъ, намековъ на современныя событія и общественныя отношенія и т. п. Въ сценѣ трехъ царей слегка комическимъ характеромъ отличается черный Балтазаръ, der Mohrenkönig; пастухи, какъ представители народа, также обыкновенно производятъ комическое впечатлѣніе своими бесѣдами, взятыми изъ обыденной народной жизни, и простодушнымъ удивленіемъ при видѣ ангела, возвѣщающаго о Христѣ; въ дальнѣйшемъ ходѣ Рождественскаго дѣйства комическая роль выпадаетъ на долю діавола.

Въ Германіи съ празднованіемъ Рождества Христова соединяются остатки языческаго поклоненія богинѣ Гольдѣ или Берхтѣ, которой въ древнее время посвящены были двѣнадцать ночей передъ Новымъ годомъ. По народнымъ вѣрованіямъ, богиня странствовала въ это время по селамъ, посѣщала крестьянскія избы, хвалила и поощряла женщинъ, прилежно занимавшихся пряжею, порицала и наказывала лѣнивыхъ. Христіанство дало этому повѣрью новую форму теперь въ Германіи около этого времени ходятъ по селамъ ряженые, представляющіе Христа или Богоматерь; они заходятъ въ избы, поощряютъ добрыхъ дѣтей, пугаютъ злыхъ. Обычными спутниками Христа являются св. Іосифъ, апостолъ Петръ, Николай Чудотворецъ и—старый спутникъ Берхты, Knecht Ruprecht, въ вывороченной шубѣ, пугающій ребятъ розгами

Народъ заимствовалъ изъ церкви не только дѣйство, но и тѣ картины Рождества Христова, поклоненія волхвовъ и пастуховъ и пр., которыя выставлялись въ церквахъ во время праздниковъ въ особыхъ, спеціально для этого устроенныхъ, ящикахъ. Если такой ящикъ былъ не особенно великъ, то можно предположить, что сами церковники по вечерамъ брали его изъ церкви и носили по деревнѣ, объясняя находящіяся въ немъ изображенія и получая за то небольшую плату, какъ это и до сихъ поръ дѣлается кое-гдѣ въ Нижней Австріи. Церковный сторожъ, въ сопровожденіи двухъ мальчиковъ, одѣтыхъ въ красные стихари, вноситъ въ избу ящикъ, называемый обыкновенно die Christschau; передняя стѣнка его снимается, открывая ландшафтъ съ пастухами, охотниками, тремя царями; въ глубинѣ этой маленькой сцены—вертепъ, въ которомъ Дѣва Марія держитъ на рукахъ новорожденнаго Христа; надъ вертепомъ—звѣзда

и ангелы. Мальчики поютъ: „Вотъ Христосъ пришелъ, грѣхи съ насъ снялъ, отъ дьявола избавилъ дѣтей и весь народъ“. Сторожъ объясняетъ все, что̀ видно въ ящикѣ; затѣмъ мальчики поютъ снова: „Пастухи съ поля идутъ поклониться нашему Христу. Три царя принесли злато, ливанъ и мирру нашему Христу. Идите и вы, и дайте денегъ или чего-нибудь нашему Христу“. Этимъ и оканчивается представленіе [1]).

Такіе обходы съ вертепомъ скоро вошли въ обычай и вызвали подражаніе въ самомъ народѣ, такъ что показываніе вертепа уже перестало быть спеціальностью церковниковъ: имъ занялись школьники и вообще грамотные люди, въ рукахъ которыхъ вертепъ отчасти замѣнялъ собою старинное народное колядованіе, отчасти же сливался съ нимъ. Съ дальнѣйшимъ развитіемъ вертепа, мѣсто неподвижной картины заняли въ немъ куклы, которыми и представлялось Рождественское дѣйство, съ прибавкою народныхъ сценъ святочнаго пошиба. Школьники, занимавшіеся представленіемъ дѣйствъ, въ свободное отъ занятій время, по селамъ и деревнямъ, не всегда имѣли возможность лично участвовать въ этихъ представленіяхъ, такъ какъ для того, чтобъ изобразить всѣхъ дѣйствующихъ лицъ пьесы, имъ нужно было бы составить нѣчто въ родѣ труппы, ходить ватагою не менѣе десяти человѣкъ; гораздо проще и удобнѣе было замѣнить живыхъ актеровъ куклами, дѣйствующими на сценѣ переноснаго театра вертепа: здѣсь число персонажей могло быть увеличено до какой угодно цифры, а для управленія такимъ театромъ достаточно было двухъ человѣкъ; въ крайнемъ случаѣ, справиться съ вертепомъ могъ и одинъ. Къ тому же, имѣя куколъ, не было надобности ни въ костюмахъ, ни въ гримировкѣ, какъ бы ни были они незатѣйливы: все было устроено заранѣе, разъ навсегда. Весьма вѣроятно, что именно подобныя практическія соображенія содѣйствовали развитію вертепнаго театра и распространенію его въ замѣнъ народно-религіозныхъ спектаклей, въ которыхъ дѣйствовали не куклы, а люди. Такъ какъ носителями вертепа являлись, главнымъ образомъ, школьники, то вертепное дѣйство, естественно, приняло въ себя элементы школьной комедіи и, въ особенности, тѣхъ ея частей, которыя разыгрывались школьниками передъ про-

---

[1]) *Theod. Vernaleken*, Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich. Wien, 1859, s. 289, § 9. Cp. *Pröhle*, Weltliche und geistliche Volkslieder und Volsschauspiele 2-te Ausg., Stuttg. 1863; *Simrock*, Deutsche Weihnachtslieder, Lpz. 1874; *Pailler*, Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tyrol, Innspr., 1881.

стонародьемъ и независимо отъ вертепа, то-есть, хора и интермедій. Такимъ образомъ, пріуроченное спеціально къ Рождеству, вертепное представленіе, въ томъ видѣ, какъ мы теперь его знаемъ, является воспроизведеніемъ стариннаго церковнаго, и затѣмъ народнаго, Рождественскаго дѣйства (мистеріи), приспособленнаго къ внѣшнимъ формамъ школьной драмы и осложненнаго интермедіями, по духу и содержанію близкими къ народнымъ святочнымъ играмъ или средневѣковымъ Fastnachtsspiele.

Въ Польшѣ съ давнихъ поръ существовалъ обычай выставлять въ церквахъ упомянутыя выше изображенія вертепа или Christschau, которыя здѣсь назывались яселками или шопками (отъ нѣмецкаго Schoppen—сарай или хлѣвъ, какъ мѣсто рожденія Спасителя). Такія же яселки, уже въ видѣ переноснаго маріонетнаго театра, еще въ XVI столѣтіи были распространены (конечно, школьниками) и въ народѣ, и скоро пріобрѣли такую популярность, что народъ забылъ даже исторію ихъ происхожденія и сталъ объяснять ее по-своему, украшая легендами. На Украйнѣ разказываютъ, что какой-то король (Польскій) хотѣлъ жениться на королевнѣ изъ чужой, дальней стороны, и, желая познакомить ее съ вѣрой и обычаями своихъ подданныхъ, велѣлъ построить вертепъ и представить въ немъ Рождество Христово вмѣстѣ съ картинами домашней жизни польско-украинскаго люда [1]). Рано занесенный изъ Польши на Украйну [2]) и обратившійся здѣсь въ народную забаву, вертепъ сталъ расходиться по всѣмъ концамъ Русской земли и долго былъ для народа единственнымъ видомъ духовной пьесы.

Польскій и украинскій (малорусскій и бѣлорусскій) вертепъ [3]) представляетъ собою небольшой ящикъ или домикъ, раздѣленный на

---

[1]) *Er. Izopolski*, Dramat wertepowy o śmierci, въ *Ateneum Крашевскаго*, 1843, т. III, отд. 3.

[2]) *Изопольскій* (l. c. 67—68), говоритъ, что онъ въ Ставищахъ видѣлъ древнѣйшій экземпляръ вертепа съ надписью: „1591 года сооруженъ". Другой, также видѣнный имъ, экземпляръ былъ построенъ въ 1633 году.

[3]) *Копорка*, Piesni ludu krakowskiego, 1840, 85—95; *Wojcicki*, Teatr, I, 18—20; *Іos. Sikorski*, Jasiełka, въ журналѣ Pamiętnik muzyczny i teatralny, 1862, №№ 2—15; *Kolberg*, Lud, V, 197—226; *Евгеній*, Описаніе Кіево-Софійскаго собора, 216; *Этногр. Сборникъ*, I, 320—322; *Щукинъ*, Вертепъ, въ *Вѣстникѣ И. Р. Геогр. Общ.* 1860, VIII, 25—35; *Маркевичъ*, Обычаи, повѣрья и пр. малороссіянъ, Кіевъ 1860, 27—65; *Катетовъ*, Два святочные вечера среди малороссовъ, *Газета Гатцука* 1880, № 52; *Галаганъ*, Малорусскій вертепъ, съ предисл. *Житецкаго*, *Кіевск. Стар.* 1882, № 10 (съ рисункомъ и нотами,—послѣ

два яруса, изъ которыхъ верхній назначается для серьезнаго дѣйства а нижній — для интермедій. За заднею стѣной этого домика дѣйствуетъ скрытый исполнитель представленія, который водитъ куклы и фигуры на проволокѣ по путямъ, прорѣзаннымъ въ полу театра, и говоритъ за нихъ различными голосами, сообразно ролямъ дѣйствующихъ лицъ. Вмѣстѣ съ вертепомъ носятъ обыкновенно и звѣзду. Она представляетъ собою фонарь изъ толстой, пропитанной масломъ бумаги, отъ котораго идетъ шесть большихъ роговъ или лучей во всѣ стороны; самый фонарь утвержденъ на высокомъ шестѣ неподвижно, а лучи, посредствомъ блока и протянутой отъ него веревки, вертятся вокругъ своей оси [1]). На одной сторонѣ фонаря нарисовано круглое человѣческое лицо или солнце, на другой—поклоненіе волхвовъ или что-нибудь въ этомъ родѣ. Внутри вставлена свѣча, освѣщающая какъ эти фигуры, такъ и весь фонарь. Носители звѣзды и вертепа поютъ колядки и кантычки, которыя и служатъ прологомъ къ вертепному представленію. Въ самой пьесѣ главную, основную сцену составляетъ смерть Ирода, изображаемая очень подробно; ей предшествуютъ сцены поклоненія пастуховъ и волхвовъ, избіеніе младенцевъ и плачъ Рахили. Въ польскомъ вертепѣ, строже малороссійскаго сохраняющемъ завѣты школьнаго дѣйства, эти сцены переплетаются съ веселыми интермедіями изъ народнаго быта; въ вертепѣ малороссійскомъ всѣ эти шуточныя сцены отдѣлены отъ серьезныхъ и составляютъ второй актъ піесы, который по объему гораздо обширнѣе перваго. Такимъ образомъ, малороссійскій вертепъ является, очевидно, уже дальнѣйшимъ шагомъ въ самостоятельномъ развитіи элементовъ школьнаго дѣйства на почвѣ народнаго быта и народнаго юмора.

Представленіе Краковскаго вертепа, описанное Конопкой и Кольбергомъ, происходитъ обыкновенно въ слѣдующемъ порядкѣ:

Послѣ пѣнія колядокъ и кантычекъ, передняя стѣнка вертепа снимается, и зрители видятъ малютку Христа, лежащаго въ ясляхъ на сѣнѣ; около него—Іосифъ, Марія и домашнія животныя. Въ нижнемъ этажѣ спятъ пастухи. Ангелъ будитъ ихъ и призываетъ поклониться Христу; двое идутъ въ Виѳлеемъ, а третій, замѣшкавшись,

---

Маркевича, самое обстоятельное описаніе вертепа); *О. Пч.*, Отживающая или начальная форма вертепной драмы? тамъ же, 1883, № 4, стр. 903—905; Къ вопросу о вертепной комедіи на Украйнѣ (по поводу предыдущей статьи), тамъ же, № 12, стр. 547—555; *Безсоновъ*, Бѣлорусскія пѣсни, 98—99, 104—105.

[1]) Народная этимологія, соотвѣтственно этому, самое слово *вертепъ* производитъ отъ глагола *вертѣться*.

встрѣчается съ жидомъ-шинкаремъ и проситъ у него на дорогу водки; разговоръ переходитъ въ драку; жидъ убѣгаетъ, а пастухъ присоединяется къ своимъ товарищамъ, которые, переходя въ верхній этажъ, поклоняются Христу. Послѣ того внизу снова является жидъ съ своею женой; они пляшутъ и поютъ:

Милый сябесъ, помилуй.
Моей страты не жалуй,
А я собѣ боцкемъ
Предъ панемъ Потоцкемъ [1]).

На сцену является знаменитый герой польской легенды, панъ Твардовскій. Онъ замѣчаетъ жида и вступаетъ съ нимъ въ разговоръ: „Знаешь ли, что у насъ народился новый Мессія?“ „А какой мнѣ отъ этого барышъ?“—„Ахъ, ты, жидъ негодный! постой же, вотъ я тебѣ задамъ!“ Твардовскій начинаетъ колдовать; является дьяволъ и уноситъ жида въ пекло, приговаривая: „Pójdź, Abramku kochanku, pójdź do mojéj szkoły, dam ci się napić małmazyi z smoły“. Вслѣдъ затѣмъ чортъ возвращается и зоветъ въ адъ самого Твардовскаго но тотъ прогоняетъ его „шаблюкою“ и улетаетъ на Лысую гору [2]).

Послѣ этого передъ зрителемъ проходитъ цѣлый рядъ „племенъ, нарѣчій, состояній“, населяющихъ Польшу: тутъ и важный polonus съ длинными усами и саблею, и смуглый украинецъ, и куцый нѣмецъ, и веселый краковякъ въ высокихъ сапогахъ и сдвинутой на бекрень красной шапкѣ, карпатскій горецъ, цыганъ, — каждый съ своею дамою, и всѣ отплясываютъ подъ звуки любимыхъ пѣсенъ. На сцену является, далѣе, забіяка (Kopieniak), кричитъ и шумитъ, размахиваетъ своей длинною булавой, иногда задѣвая ею по носамъ слишкомъ любопытныхъ зрителей. Потомъ продолжается прерванное этой интермедіей Рождественское дѣйство: царь Иродъ сидитъ на тронѣ; слуги докладываютъ ему о прибытіи трехъ царей; три царя

---

[1]) Въ одной изъ интермедій къ упомянутой выше пьесѣ *Пылиньскаго* (Гродно. 1651), жида бьютъ и заставляютъ плясать: „Сто-съ цинить мусу“, говоритъ онъ,— „неволя плясетъ, неволя шкацетъ, ходоромъ, ходоромъ передъ паномъ Федоромъ, а ты, талмудъ, не дивуй, бо самъ видись клопотъ муй“. Можетъ быть, подобныя выраженія служили чѣмъ-то въ родѣ постоянной характеристики еврея въ народныхъ сценахъ?

[2]) Въ одной интермедіи къ старому польскому діалогу O męce Pańskiej діаволы тащатъ Іуду въ пекло, приговаривая, что тамъ напоятъ его смолою, и покупаютъ смолу у проѣзжаго мужика, приглашая его въ адъ за расплатой. *Wojcicki*, Teatr, I, 52—53.

являются на сцену, сообщаютъ о рожденіи царя Іудейскаго и уходятъ; Иродъ призываетъ своего „гетмана" и отдаетъ приказъ избить всѣхъ виѳлеемскихъ младенцевъ. Приходитъ Ревекка, упрекаетъ Ирода за дѣтоубійство и грозитъ небесною карою, которая и является тотчасъ же въ образѣ Смерти. Смерть подкашиваетъ Ирода, и черти тащутъ его въ адъ, прихвативъ по дорогѣ жида съ жидовкою. Далѣе—опять интермедія: чаровница бьетъ масло, а дьяволъ выпиваетъ у нея сметану. Наконецъ, „старый старичокъ проситъ на табачокъ".

Таково, въ общихъ чертахъ, содержаніе польскаго вертепнаго представленія. Подробности, конечно, могли измѣняться и нерѣдко, вѣроятно, импровизировались, смотря по характеру зрителей и по находчивости актеровъ. Такъ, напримѣръ, въ видѣ параллели къ сценѣ смерти Ирода, гдѣ царь проситъ неумолимую гостью дать ему хоть полчаса отсрочки, разыгрывается сцена смерти богача: богачъ, не смотря на предостереженіе Смерти, не хочетъ покаяться, а напротивъ, затѣваетъ кутежъ; тогда Смерть является снова и хочетъ вынуть изъ него душу. Мольбы напуганнаго богача о пощадѣ и объ отсрочкѣ на покаяніе оказываются уже запоздалыми: Смертъ говоритъ ему:

Miałeś na to czasu dosyć,
Teraz nie dam się uprosić,—

и подкашиваетъ его своею косою [1]).

Бытовыя сцены вертепа также бывали очень различны: то представлялось, какъ дьячекъ торгуется изъ-за звона по душѣ покойника; то изображалось, какъ пьяный мужъ возвращается домой и, желая побить жену, всячески придирается къ ней, но она исполняетъ всѣ его капризы. Наконецъ, онъ велитъ постлать себѣ постель на дворѣ, ложится и, глядя на небо, указываетъ на созвѣздіе Большой Медвѣдицы и спрашиваетъ: какъ она называется. Жена отвѣчаетъ: возъ (обычное въ Малороссіи названіе). „То я тобі собака, що мене підъ возомъ спати кладешь?" кричитъ разгнѣванный мужъ и начинаетъ колотить свою бабу. Иногда вертепныя сцены имѣли совершенно скандалезное содержаніе и изображали любовныя приключенія во всей ихъ наготѣ.

Въ представленіи малорусскаго вертепа, какъ уже замѣчено выше, серьезныя сцены обособлены отъ комическихъ, при чемъ послѣднія почти ничѣмъ не связаны съ первыми. Простонародные эпизоды представляютъ рядъ веселыхъ интермедій, но онѣ поставлены уже со-

---

[1]) *Izopolski*, l. c. 60—69.

всѣмъ не такъ, какъ въ школьной драмѣ, то-есть, не въ видѣ междудѣйствій, назначенныхъ для развлеченія зрителя, а въ видѣ особаго и весьма развитого комическаго дѣйствія. Первая часть по своей формѣ близко подходитъ къ школьному дѣйству. Здѣсь, послѣ вступительнаго хора:

Пѣнію время и молитвѣ часъ,
Христе рожденный, спаси всѣхъ насъ!—

является прологъ въ лицѣ пономаря, приглашающаго возвѣстить повсюду о рожденіи Христа. Затѣмъ слѣдуетъ рядъ священныхъ кантовъ, прерываемый отдѣльными явленіями пьесы, въ которыхъ изображается поклоненіе пастуховъ, Иродъ и три царя, избіеніе младенцевъ, плачъ Рахили и смерть Ирода. Дьяволъ тащитъ Ирода въ адъ, а хоръ произноситъ нравоученіе:

Оттакъ беруть, а такъ несуть
Роскошниківъ сего світа,
Понеже вони не могуть
Отдать передъ Богомъ одвіта...

Сравненіе текста этой части вертепнаго дѣйства съ нѣмецкими и польскими текстами не приводитъ къ какому-либо положительному результату. Канва вездѣ одна и та же, — это общая канва Рождественской мистеріи; но узоры на ней вышиты различные и другъ на друга непохожіе. Хоры малорусскаго вертепа иногда близко подходятъ къ польскимъ кантычкамъ, иногда же совершенно несходны съ ними ни формою, ни содержаніемъ; рѣчи дѣйствующихъ лицъ представляютъ, въ подробностяхъ, еще менѣе общаго съ текстами польскими и нѣмецкими. Наиболѣе вѣроятнымъ представляется намъ предположеніе, что малорусское вертепное дѣйство въ томъ видѣ, въ какомъ мы теперь его знаемъ, составлено учениками Кіевской академіи во времена, сравнительно, уже позднѣйшія, и во всякомъ случаѣ не ранѣе начала XVIII вѣка,—составлено по образцу и подъ вліяніемъ польскаго вертепа, но такъ, что это вліяніе сказывается только въ общемъ складѣ пьесы, подробности же являются оригинальными. Языкъ дѣйства отличается почти полнымъ отсутствіемъ полонизмовъ; въ силлабическомъ стихѣ нѣтъ того однообразія и правильности, какими характеризуются польскія вирши; наконецъ, и въ самомъ содержаніи дѣйства мы видимъ, сравнительно съ польскимъ, бо́льшую непринужденность, бо́льшую независимость отъ старой школьной рутины, которая въ Польшѣ всегда была очень сильна.

Нѣтъ сомнѣнія, что вертепъ существовалъ въ южной Руси гораздо ранѣе того времени, къ которому относится имѣющійся въ нашемъ распоряженіи текстъ; но, не имѣя текста болѣе стараго, мы не имѣемъ и права высказываться положительно о его происхожденіи. Нѣкоторыми изслѣдователями южно-русской старины было высказано мнѣніе, что вертепный текстъ могъ быть переведенъ не съ польскаго, а съ нѣмецкаго, такъ какъ, напримѣръ, во Львовѣ издавна существовала нѣмецкая колонія, которая, конечно, должна была имѣть непосредственное вліяніе на украинское населеніе этого важнѣйшаго въ XVI вѣкѣ культурнаго центра на Украйнѣ [1]). Но, вопервыхъ, почему же украинскій вертепный текстъ непремѣнно долженъ быть переводомъ съ чужого языка, а не самостоятельнымъ произведеніемъ на общераспространенную тему? Сочиненіе такого дѣйства, очевидно, не требовало ни особенныхъ познаній въ теоріи поэзіи, ни особеннаго труда, и пожалуй, сочинить его было даже легче, чѣмъ взять готовое чужое, не подходящее къ понятіямъ и вкусамъ народа, особенно въ эпоху борьбы между православіемъ и католичествомъ или уніей, когда и получилъ свое начало украинскій вертепъ; вовторыхъ, польское вліяніе на Украйнѣ, во всякомъ случаѣ, было несравненно сильнѣе нѣмецкаго, а въ области драматической литературы во все продолженіе XVII и первой половины XVIII столѣтія господствовало нераздѣльно, такъ что если предполагать для украинскаго вертепа польскій оригиналъ, то его необходимо искать въ польской письменности. Поиски, однако же, до сихъ поръ оказываются безуспѣшными, и, напротивъ, заставляютъ считать украинскій вертепъ оригинальнымъ варіантомъ обще-европейскаго вертепнаго представленія.

Вторая часть пьесы, по общему складу, представляетъ сколокъ съ веселыхъ сценъ польскаго вертепа; но отдѣльныя сцены и здѣсь, какъ въ первой части, обработаны самостоятельно. Также, какъ и въ польской шопкѣ, мы видимъ здѣсь поющія и пляшущія пары представителей различныхъ народностей: хохловъ „діда и бабу", солдата съ красавицей Дарьей Ивановной, гусарина-венгерца съ мадьяркой, цыгана съ цыганкой, поляка съ полькой, жида съ жидовкой и, наконецъ, запорожца съ шинкаркой Феськой. Связь этого второго акта съ первымъ выражается только въ начальныхъ его сценахъ: „дідъ и баба" пляшутъ съ радости, что Ирода уже не стало; ихъ

[1]) *Кіевск. Стар.* 1883, № 12, стр. 549.

прогоняетъ со сцены „москаль“—солдатъ, который сначала рекомендуется публикѣ:

Я салдатъ прастой, не богословъ,
Не знаю красныхъ словъ;
Хотя я отечеству суть защита,
Да спина въ меня избита;
Читать и писать не вмѣю,
А говорю, што разумѣю, и т. д.

Затѣмъ произноситъ длинную и нескладную рѣчь о Рождествѣ Христовомъ и о дѣйствіяхъ Ирода, съ соотвѣтствующими разсужденіями, и, наконецъ, пляшетъ съ появившеюся на сценѣ красавицей. Ихъ смѣняетъ венгерецъ съ мадьяркой, танцующіе подъ ту же пѣсню, съ какою въ краковскомъ вертепѣ пляшетъ казакъ [1]). Послѣ этой пары является цыганъ. Ему посвящена довольно длинная сцена, въ которой малороссійскій юморъ и насмѣшка надъ цыганомъ, уступающимъ только жиду въ антипатіи къ нему народа, находятъ себѣ полное примѣненіе. Цыганъ выѣзжаетъ на ободранной клячѣ, предлагаетъ зрителямъ купить или промѣнять ее, ссорится и дерется съ цыганкой, которая кормитъ его изъ кувшина какою-то скверною похлебкой, и потомъ пляшетъ подъ пѣсню, въ которой описывается горемычное и воровское цыганское житье. Слѣдующая затѣмъ сцена посвящена народности польской. Передъ зрителями появляется панъ, въ контушѣ и конфедераткѣ; за нимъ слѣдомъ идетъ хлопецъ. Отличительными чертами пана служатъ претензіи на родовитость и національная хвастливость. Онъ обращается къ зрителямъ такъ:

А цо, панове?
Же бы вы знали, цо я естемъ зъ дзяда
И зъ прадзяда шляхтицъ уродзоны!
Я былэмъ ве Львовѣ,
Былэмъ и въ Краковѣ,
Былэмъ и въ Кіовѣ;
Былэмъ и въ Варшавѣ,
Былэмъ и въ Полтавѣ,
Былэмъ въ Богуславѣ;
Падамъ до нугъ ясневельможнэго пана,
Жичу здрувья и многа лята!

---

[1]) Гусаръ коня наповавъ,
Дзюба воду брала...

(*Kolberg*, Lud, V, 215).

Онъ готовится „забить батогами“ хлопа и, въ отвѣтъ на опасенія польки, которая боится гайдамаковъ, хвастаетъ, что онъ одинъ побьетъ три десятка гайдамаковъ. Едва успѣваетъ панъ произнести эту похвальбу, какъ за сценой раздается пѣсня запорожца:

Та не буде лучше,
Та не буде кращче,
Якъ у насъ, та на Украіні,
Що немае жида,
Що немае ляха,
Не буде изміны!

„Трудно было бы ожидать отъ маленькаго, скромнаго кукольнаго театра такой знаменательной и характерной сцены“, говоритъ г. Галаганъ [1]).—„Чрезвычайно умѣстны звуки этого величаваго и глубоконароднаго напѣва короткой исторической пѣсни, похожей скорѣе на всенародный возгласъ южной Руси, проносившійся по ней отъ края до края всякій разъ послѣ того, какъ народъ кровью и страданіями хоть на время отстаивалъ отъ польскаго захвата свою народность и вѣру“.

Заслышавъ звуки этой пѣсни, полякъ быстро убѣгаетъ, и на сцену выходитъ запорожецъ, главное дѣйствующее лицо этого акта вертепной пьесы. По характеру своему, этотъ запорожецъ, видимо, принадлежитъ уже ко временамъ упадка „славнаго товариства“, когда Сѣчь высылала изъ себя болѣе гайдамаковъ, чѣмъ воиновъ съ строгимъ обликомъ старыхъ сѣчевиковъ. Отъ такого времени упадка Запорожья оставались въ Малороссіи слѣды довольно долго: еще въ двадцатыхъ и въ началѣ тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія малороссы нерѣдко употребляли слово „запорожецъ“ для выраженія понятія о грубости и даже злости. Эти черты характеризуютъ и вертепнаго запорожца, удаль котораго выражается въ очень грубой формѣ: онъ колотитъ всѣхъ, не исключая и самого чорта, котораго онъ не ставитъ ни во что̀, одинаково не понимая ни чувства уваженія къ кому-либо, ни чувства страха передъ кѣмъ бы то ни было. Впрочемъ, въ личности вертепнаго запорожца есть и другія черты,—черты еще недавняго въ то время прошлаго, воспоминанія о которомъ возбуждали въ зрителяхъ живое сочувствіе и уваженіе къ силѣ народнаго героя. Притомъ, въ его рѣчахъ много своеобразнаго народнаго

---

[1]) *Кіевск. Стар.* 1882, № 10, стр. 21—22. Ср. *Костомарова*, Богданъ Хмѣльницкій (1870), III, 353, 354. Варіантъ послѣдняго стиха: „Не буде *Уніи*“.

юмора, и всѣ онѣ проникнуты сознаніемъ, что его время уже прошло безвозвратно. Въ длинномъ монологѣ онъ рисуетъ идеалъ безшабашной казацкой жизни и вспоминаетъ свое удалое прошлое:

Гай, гай! Якъ молодъ бувалъ,
Що то въ мене була за сила!
Було, ляхівъ борючи, и рука не мліла...
. . . .
Козакъ Иванъ Виногура,—
У ёго добра натура:
Въ Польщи ляхівъ оббирае,
А у корчмі пропивае.

Является шинкарка Феська; казакъ пляшетъ съ нею, потомъ прогоняетъ; въ отместку она напускаетъ на него змѣй. На зовъ казака приходитъ ворожея-цыганка, которая, заговаривая ему раны, втихомолку желаетъ ему гибели. Разслышавъ ея слова, запорожецъ гонитъ ее въ толчки и вламывается въ шинокъ—попробовать даровой водки. Еврей съ боченкомъ водки и его подруга Сура выходятъ на сцену въ самомъ благодушномъ настроеніи и вспоминаютъ счастливыя библейскія времена, когда „евреевъ самъ Богъ защищалъ". Вдругъ входитъ запорожецъ. Еврейка убѣгаетъ, а казакъ заставляетъ жида угощать его водкой, напивается и падаетъ на землю; тогда жидъ начинаетъ душить его колѣнками, приговаривая: „А! чужой крови напился, да и самъ скрутился!" Казакъ приходитъ въ себя и однимъ ударомъ убиваетъ жида; не зная, куда дѣвать его, онъ, подобно Твардовскому польскаго вертепа, зоветъ чорта и отдаетъ ему тѣло: „Дідьку, дідьку, го! ходи сюды, будь ласкавъ, возьми собі жида, таки рідного твого діда! то-то зъ-ёго гарне буде жаркѐ, що ты и зъ-роду не івъ такѐ". Выпроводивъ чорта, казакъ ложится спать, тутъ на него нападаютъ двое чертей и хотятъ задушить его; одного изъ нихъ онъ ловитъ за хвостъ, крутитъ въ рукахъ, подвергаетъ комическому осмотру со всѣхъ сторонъ, заставляетъ плясать и, наконецъ, прогоняетъ ударами своей булавы.

Слѣдуетъ знаменательная сцена, напоминающая первый выходъ запорожца. Дѣйствуя до сихъ поръ совершенно въ духѣ бурливаго забіяки (Kopieniak) польскаго вертепа, запорожецъ приходитъ, наконецъ, къ мысли, что онъ уже довольно напроказничалъ, и что не мѣшаетъ ему подумать и о душѣ. Онъ хочетъ исповѣдаться:

Де-бъ то оце, панове, узяти попа?
Хоть ледащичку, або не пьяничку,
Бо я, признаться, самъ того не люблю.

На сцену выходитъ попъ, но уніатскій, и въ исповѣди запорожца выражается народное негодованіе, вызываемое памятью объ уніи, съ которою связано такъ много мрачныхъ страницъ въ исторіи южной Руси. Эта сцена представляетъ какъ бы дальнѣйшее развитіе разобранной выше интермедіи между уніатомъ и православнымъ. Уніатскій попъ прямо начинаетъ дѣйствовать въ духѣ пропаганды:

Признавай гріхи предо мною, покайся,

говоритъ онъ казаку,—

Предъ схизматскими попы не признавайся,
Та не соромляйся.

Запорожецъ съ первыхъ же словъ начинаетъ издѣваться надъ нимъ:

Що воно бути мае,
Якъ кажуть: *бездна бездну призывае?*

спрашиваетъ онъ. Попъ объясняетъ, что это „грѣшникъ на земли"

Эге! бачъ, куды вінъ відвернувъ!
А по нашому: бездна бездну призывае—
Це значить: піпъ попа на обідъ кличе,
А той ёму дули тиче...

Затѣмъ казакъ разказываетъ свои грѣхи:

Я зъ малку мандрую по білому світу,
Бивъ ляхівъ, жидівъ,
Купцівъ, панівъ...
Правду казать, уніатскіхъ попівъ не бивъ,
А зъ нихъ живихъ кожу лупивъ,
Бо ждуть вони надъ козакомъ смерти,
Шобъ скоріше въ сиру могилу заперти,
Таскають, співають, сміются,
А на поминкахъ якъ напьются,—
Тількі шо не танцюють,
Мовъ кони козацьки гарцюють.

Важность покидаетъ уніата, и онъ едва находитъ силы, чтобы дрожащимъ отъ страха голосомъ пробормотать увѣщаніе чаще ходить въ костелъ, и бить поклоны. Казакъ отвѣчаетъ:

Э! бачъ? Я зъ віку въ косціолъ не ходивъ,
Поклонівъ николи не бивъ,
Хиба тебе, якъ хочешь, попобью.

Попъ убѣгаетъ. „Добре зробивъ, що утікъ", говоритъ неукро-

тимый запорожецъ и прощается съ публикой, прося извинить его, если не всѣмъ угодилъ: изъ пѣсни слова не выкинешь.

Слѣдуетъ народная сцена, въ которой комическая роль выпадаетъ на долю „кондяка", то-есть, дьячка-семинариста. Мужикъ Климъ съ бабой Климихой гонятъ свою ледащую свинью, которая изрыла весь огородъ, и рѣшаются ее „дякамъ на школу дать, бо вона вже давно хотіла издихать". Является дьячекъ; Климъ его привѣтствуетъ:

Здоровъ бувъ, пане бакаляру
И нашъ-таки кондяче!
Возьми собі оцю свиню,
Хай въ горѳдъ не скаче!

Дьячекъ радъ подарку и зоветъ своего товарища:

Ци-ирцъ, ци-ирцъ, ферчикъ!
Иже, віди, азъ, нашъ, есть!
Спіши сюди зіло:
Климій сотворивъ намъ честь,
Давъ свиняче тѣло!

Иванецъ (входитъ).

Азъ путешествую; кое ваше діло?

Дьячекъ.

Announcement: Веземъ сіе бремя, неси въ наши клѣти.

Потомъ дьячекъ благодаритъ Клима въ безсмысленно-высокопарной рѣчи, вѣрно передающей тонъ школьнаго панегирика:

Гевалъ, Амонъ и Амаликъ,
И всі живущи въ Тирі
Возрадуются доброти
И воспоютъ въ эфирі.
Мы вашу обреченну жертву,
Хоть живу, хотя мертву,
Со благодарностью пріемлемъ
И выю вамъ объемлемъ.

„И тобі тее-жъ одъ пасъ, пане кондяче!" отвѣчаетъ Климъ. Дьячекъ уходитъ, а Климъ въ раздумьѣ говоритъ: „Дивись, якъ пресучій дякъ подякувавъ гарно, ажъ въ мене слезы навернулись... Правда, панове, есть за що и дякувать: свиня хочъ куды свиня,—ребра такъ и світятся!" Потомъ Климъ объясняетъ женѣ, почему онъ отдалъ свинью: она и безъ того пропала бы, а дьячку надо платить за ученье сына: теперь же мы съ нимъ поквитались, и наши деньги остались цѣлы.

Представленіе оканчивается также, какъ и въ польскомъ вертепѣ: на сцену выходитъ „Савочка-нищій“, съ мѣшкомъ въ рукахъ и проситъ „на харчъ, на горілку“.

Таково содержаніе малорусскаго вертепнаго дѣйства. Что касается до бѣлорусскаго представленія Рождественской пьесы [1]), то оно имѣетъ много общаго съ малорусскимъ въ первой, то-есть, серьезной своей части, и отличается отъ него только комическими бытовыми сценами втораго акта. Эти бытовыя сцены имѣютъ чисто-мѣстный характеръ; любимѣйшее содержаніе ихъ составляетъ, по словамъ г. Безсонова, бѣлорусскій хлопъ во всевозможныхъ его видахъ, преимущественно въ траги-комическихъ его отношеніяхъ къ пану, котораго онъ тѣмъ или другимъ ставитъ въ тупикъ; къ жиду, съ которымъ расправляется за ловкое торгашество, надувательство или неоплатные свои долги; къ доктору и учителю, которыхъ онъ ставитъ въ комическое положеніе; къ женѣ, которая наказана за вѣроломство или наказываетъ мужа за корчму, и т. п. Далѣе видимъ еврейскій шабашъ, степенность и неуклюжесть литвина и т. п. Изъ старыхъ, исторически-сказочныхъ — сцена Соломона и Морольфа (она же — первая печатная польская книга); ближе къ обыденной жизни — продѣлки цыгана съ лошадью и шуточные діалоги, въ родѣ, напримѣръ, слѣдующей, незатѣйливой сцены мужика Матея съ докторомъ:

Матей выходитъ съ подвязаннымъ брюхомъ и жалуется на свой, разстроенный праздничными яствами, желудокъ: „Вотъ, мои паночки, быу я у пана Барановскаго на кутьи, да какъ подъѣу кутьи, дакъ ня могу сопти... Вотъ, кабъ нашоуся дохторочокъ, да полячиу мой животочокъ, отдау бы яму и торбочку, и мяшочокъ“.

Докторъ является къ услугамъ больного и, выслушавъ его объясненія, говоритъ: „Кладися, мужикъ. Якъ тябе зовуть?„ „Матей“. Докторъ бьетъ его палкой, приговаривая: „Потѣй, потѣй, пане Матей!“ Мужикъ вскакиваетъ и гонится за убѣгающимъ цѣлителемъ; „А, лихо

---

[1]) О бѣлорусскомъ вертепѣ см. *Могилевск. Губ. Вѣд.* 1866, № 4; „Очерки бѣлорусскаго Полѣсья“, въ *Вѣстн. Зап. Россіи* 1867, №№ 8—10; *Безсоновъ*, Бѣлорусскія пѣсни, 98—99, 105; *Вл. Ос—цкій* (Бирюковичъ), Бѣлорусскія письма, *Новости* 1883, № 102 (перепечатано въ *Кіевск. Стар.* 1883, № 12, стр. 553—554). Бѣлорусскій вертепъ называется также *бетлейкою*, отъ слова Bethleem, Виѳлеемъ. См. ст. *Кульжинскаго*: Бетлейки въ сѣв.-зап. краѣ, *Душеполезн. Чтеніе* 1873, т. III, № 1; *Василевскаго*, Рождеств. праздники въ Мозырскомъ уѣздѣ, *Минск. Губ. Вѣд.* 1878, № 5 и 50.

твоей матери! Напотѣу, наматѣу, да й самъ къ чорту полятѣу! Вотъ кабъ догнау, вотъ бы у плечки нагрукотау!“ [1])

Какъ въ Бѣлоруссіи, такъ и въ Малороссіи, народный кукольный театръ въ настоящее время уже вымираетъ, если уже не совсѣмъ изчезъ; но вертепныя представленія всего какихъ-нибудь лѣтъ тридцать тому назадъ были еще въ полномъ ходу. По словамъ г. Безсонова, „до послѣдняго польскаго возстанія не было на Бѣлой Руси порядочнаго околотка, на который не приходилось бы хоть по одному вертепу, унаслѣдованному изстари, починенному или вновь сколоченному съ большими хлопотами въ теченіе рождественскаго поста; нѣтъ почти мѣста, гдѣ бы хоть разъ въ Коляду не отправлено было описанное нами представленіе въ томъ или другомъ видѣ, и развѣ только безсмѣнное военное положеніе послѣднихъ лѣтъ кладетъ предѣлъ сей своего рода народной роскоши“ [2]). По свидѣтельству г. Шульгина [3]), въ 1861 году „друзья польскаго дѣла“ были недовольны тѣмъ, что въ святочныхъ балаганахъ Кіева разыгрывались какія-то „сцены изъ исторіи казацкихъ воинъ“, можетъ быть, что-нибудь въ родѣ вертепной сцены запорожца съ полякомъ. Наконецъ, существуетъ указаніе, правда, очень неопредѣленное, что еще въ 1881 году въ Кіевѣ какіе-то люди изъ народа покушались играть или и въ самомъ дѣлѣ играли на святкахъ библейскую драму, въ которой однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ былъ Мельхиседекъ [4]); но никакихъ дальнѣйшихъ свѣдѣній объ этомъ представленіи не отыскалось.

Въ сѣверо-восточной Россіи религіознаго кукольнаго театра, по видимому, не было, или вѣрнѣе, здѣсь онъ не привился. Существуетъ предположеніе, и довольно вѣроятное, что нашъ **раекъ** первоначально былъ не что иное, какъ тотъ же вертепъ, въ которомъ представлялась такъ-называемая Paradeisspiel (райское дѣйство), то-есть, сцены грѣхопаденія Адама и Евы [5]). Если это справедливо,

---

[1]) *Безсоновъ*, Бѣлор. пѣсни, 79—80.

[2]) О. с., 99 (писано въ 1868 году).

[3]) Юго-зап. Край за послѣднее 25-лѣтіе, стр. 213—214, цит. въ *Кіевск. Стар.* 1883, № 12, стр. 551.

[4]) *Трудъ* (газета) 1882, № 3: сообщеніе о простонародномъ малярѣ, гдѣ, между прочимъ, говорится, что недавно одинъ участникъ „народнаго театра“ попалъ изъ святочнаго персонажа Мельхиседека въ кутузку. Цит. тамъ же, 552.

[5]) *Тихонравовъ*, Нач. русск. театра, l. c., 26; *Безсоновъ*, о. с., 103; *Веселовскій*, Старинный театръ въ Европѣ, 398—399.

то раекъ, по всей вѣроятности, былъ занесенъ въ Москву съ юга малороссійскими же выходцами. Однако, съ конца XVII вѣка, подъ вліяніемъ занесенныхъ съ Запада забавъ, характеръ райка совершенно мѣняется, и изъ кукольнаго театра онъ превращается въ народную космораму; это измѣненіе находится въ связи съ появленіемъ и развитіемъ на Руси „нѣмецкихъ и фряжскихъ потѣшныхъ листовъ", то-есть, народныхъ лубочныхъ картинокъ. Картинки вставляются въ раекъ, на нихъ смотрятъ черезъ стекло, а объяснительный речитативъ раевщика замѣняетъ собою прежніе діалоги дѣйствующихъ лицъ. Что подобное превращеніе первоначально религіознаго райка въ народную забаву подчасъ весьма циническаго характера имѣетъ за себя много вѣроятія,—это подтверждается нѣкоторыми примѣрами: такъ, вертепъ въ Воронежской губерніи уже замѣнилъ куколъ вырѣзанными изъ бумаги фигурами; онѣ вращаются кругомъ оси, вертикальн- проходящей черезъ ящикъ, и слегка поворачиваемая ось обнаруживаетъ, при освѣщеніи, безпрерывную процессію тѣней.

Вертепное дѣйство, какъ народная ассимиляція школьной драмы съ ея интермедіами, представляетъ, въ бытовой своей части, весьма выразительное воспроизведеніе разныхъ сторонъ обыденной жизни украинскаго люда, съ его умственнымъ складомъ, симпатіями и антипатіями. Оставаясь въ стѣнахъ школы и подъ ферулою схоластической піитики, южно-русская драматическая литература, при всемъ ея вниманіи къ народной жизни, никогда не могла подойдти къ этой жизни такъ близко, отнестись къ ней такъ непосредственно, какъ вертепная кукольная пьеса, отмѣченная печатью безыскусственнаго народнаго творчества, хотя бы въ началѣ и подражательнаго. Вотъ причина, въ силу которой вертепъ успѣлъ пріобрѣсти такую популярность и такъ долго держался въ народѣ, какъ его любимая святочная забава.

Изъ южно-русскихъ школьныхъ драмъ XVII столѣтія, написанныхъ на одинаковую съ вертепомъ, рождественскую тему, до сихъ поръ извѣстна только одна. Это — „Комедія на Рождество Христово", авторомъ которой считаютъ Димитрія Ростовскаго [1]). Она написана по всѣмъ правиламъ школьной піитики и состоитъ изъ антипролога, пролога, 18 явленій и эпилога. Основное содержаніе Рождественскаго дѣйства, взятое изъ Евангелія, здѣсь разукрашено, соотвѣтственно вкусу времени и требованіямъ школы, различными

[1]) Рук. Имп. П. Б—ки, Q. XIV. 28. *Тихонравовъ, Лѣтописи русск. лит. и др.* IV; Русск. драм. произв., I, 339—399.

аллегорическими и миѳологическими фигурами и вообще носитъ на себѣ весьма замѣтные слѣды вліянія драмы польской. Въ антипрологѣ является „Натура людская“, обычный символическій типъ, часто встрѣчающійся въ польскихъ школьныхъ дѣйствахъ [1]). Она скорбитъ о человѣческомъ несовершенствѣ и о грѣхопаденіи, сдѣлавшемъ ее рабою смерти. Надежда, Золотой вѣкъ, Покой (то-есть, миръ), Любовь, Кротость, Незлобіе, Радость и Фортуна [2]) утѣшаютъ ее; но вслѣдъ за ними являются Разсужденіе, Желѣзный вѣкъ, Брань, Ненависть, Ярость, Злоба, Плачъ и Зависть (фигуры, представляющія антитезу предыдущихъ); они указываютъ на темныя стороны жизни, и Натура снова смущена. Смерть [3]) торжествуетъ и провозглашаетъ свое господство:

Сяду на престолъ, возьму и вѣнецъ на главу.
Да всѣ видятъ у Смерти безсмертную славу.

Но ее останавливаетъ Жизнь, явившаяся въ міръ для того, чтобъ оживить человѣка и сподобить его вѣчнаго житія. Она говоритъ, обращаясь къ Смерти:

...... властелинствовать не дерзай безъ суда,
Изыди отголь скоро, иди полна студа:
Азъ власть имамъ живити, азъ и умертвити,
Смерти или житію вѣчному вручити.

Эта аллегорическая сцена, очевидно, изображаетъ побѣду жизнодавца Христа надъ грѣхомъ и смертью и есть своего рода praelusio (allegorisches Vorspiel). За нею слѣдуетъ прологъ, въ которомъ говорится, что главнымъ содержаніемъ дѣйства послужитъ (какъ и въ вертепной пьесѣ) гибель Ирода, поплатившагося за то, что онъ „зѣло въ суетныхъ міра страстѣхъ былъ окованъ“. Иродъ называется здѣсь „треокаяннымъ“ — эпитетъ, прилагаемый къ нему и въ вертепной пьесѣ. Прологъ заключается словами:

Сему всякъ съ охотою, молимъ, да внимаешь,
Ты же, архіерею, да благословляешь.

---

[1]) Напримѣръ, въ діалогѣ „Bellerophon Sarmaticus“, представленномъ въ 1637 г. въ Краковской академіи. См. *Wiszniewski*, Hist. lit. polskiej, VII, 238.

[2]) Въ текстѣ пьесы пояснено: „Фортуна, сирѣчь Коло“ (извѣстный образъ колеса счастія).

[3]) Она является на сцену съ возгласомъ: „Го, го, го!“ Это былъ обычный возгласъ діавола въ средневѣковыхъ мистеріяхъ, во многихъ школьныхъ пьесахъ и въ вертепѣ.

Первоначальная редакція этихъ двухъ стиховъ была иная [1]); вѣроятно, они были измѣнены впослѣдствіи учениками Ростовской школы св. Димитрія, которые играли эту комедію въ присутствіи своего митрополита.

Въ первомъ явленіи комедіи Земля, подобно Натурѣ Людской, плачется на свою горькую участь вслѣдствіе грѣхопаденія праотцевъ; Небо утѣшаетъ ее, обѣщая скорое пришествіе Спасителя. Слышится пѣніе: „Христосъ рождается, славите!“ и пр.; на сцену выходитъ Милость Божія, объявляя на землѣ миръ и въ человѣцѣхъ благоволеніе.

Второе явленіе — антитеза перваго. Вражда (или Зависть), порожденіе „Люципера и цѣлаго ада“ ярится противъ Милости Божіей и призываетъ Вулкана и Циклоповъ, чтобъ они сковали ей оружіе, которое она разсѣетъ въ іудейскіе предѣлы и прольетъ море крови. Циклопы поютъ хоръ („всѣ вмѣстѣ говорятъ“):

Се огнь возжигаемъ,
Въ млаты ударяемъ,
Копіа и узы
Для тебе, Медузы и пр.

Слѣдуетъ интермедія, впрочемъ, тѣсно связанная съ общимъ ходомъ дѣйства и представляющая наиболѣе замѣчательную и характерную его часть. Это—сцена пастуховъ. По обычаю, усвоенному еще средневѣковыми мистеріями, пастухи, какъ представители народа, являются со всѣми аттрибутами мѣстной народности. Такимъ же характеромъ отличаются они во всѣхъ извѣстныхъ намъ западноевропейскихъ рождественскихъ пьесахъ и въ южно-русскомъ вертепѣ, гдѣ они носятъ имена Грицька и Прицька, и въ польской школьной комедіи начала XVIII столѣтія, гдѣ имъ даны прозвища Maścibrzuch, Nierobot и Drzemała [2]). Вообще изображеніе пастушеской сцены составляетъ одинъ изъ любимыхъ мотивовъ мистеріи, народно-религіозныхъ пьесъ и стиховъ; всѣ сборники кантовъ полны образцами этого рода: удивленіе, смѣняющееся восторгомъ, толки и споры о подаркахъ, привѣтствія Спасителю, съ большими или меньшими видоизмѣненіями ярко изображаются въ нихъ. Пастухи въ комедіи Ди-

---

[1]) Личное сообщеніе Н. С. Тихонравова.

[2]) Drama de Nativitate Iesu Christi, въ рукописи Имп. П. Б-ки, польск. Q. XIV. 12. Въ вертепной пьесѣ и Рахиль также является малороссійскою бабою, въ плахтѣ и запаскѣ.

митрія Ростовскаго—малорусскіе мужики Борисъ, Аврамъ и Аѳоня. Двое послѣднихъ пошли въ городъ за покупками, а первый остался при овцахъ и, съ наступленіемъ ночи, идетъ искать своихъ товарищей. Съ разпросами о нихъ онъ обращается къ зрителямъ,—пріемъ, нерѣдко употреблявшійся въ интермедіяхъ и особенно излюбленный вертепною пьесой:

Судари, мои свѣты! здорово-ль живете?
Вы въ семъ мѣстѣ собраны подавно сѣдете:
Не видали ли моихъ товарищъ, идущихъ
Въ городъ, иль изъ города кошели несущихъ?
Одинъ уже и пристаръ, маленько горбатый,
Кривъ на глазъ; имя ему Аврамъ сторожатый;
Другой молодъ, именемъ Аѳоня названный,
Въ старомъ шубіонку, что намъ въ подпасочки данный.

Аврамъ и Аѳоня скоро приходятъ: они замѣшкались оттого, что зашли „на кружало“ выпить на алтынъ винишка; впрочемъ, не забыли и товарища, купили и для него. Всѣ садятся ужинать. Въ это время раздается пѣніе ангеловъ. Пастухи удивляются, смотрятъ на небо; одному изъ нихъ кажется, что тамъ „робятка стоятъ невелички“; но затѣмъ они рѣшаютъ, что это птицы:

Судари! ихто видалъ робята съ крылами?
Птицы то залетѣли межи облаками;
Етакъ бы хорошонько робята не пѣли...

Къ пастухамъ является ангелъ, приноситъ вѣсть о рожденіи Спасителя и велитъ имъ идти въ Виѳлеемъ, поклониться Христу. Испуганные пастухи спрашиваютъ:

Сударь! надобно-ли что въ поклонъ понести,
Штобъ не велѣлъ, якъ нашъ князь, у шею вонъ вести?

Ангелъ успокоиваетъ ихъ, и они „украсившись въ чулки, лапти новые“, отправляются въ путь. Сцена заключается хоромъ: „Ангелъ пастыремъ вѣстилъ“ и пр.[1]).

---

[1]) Этотъ хоръ, какъ уже было нами указано въ статьѣ о Русск. драматич. произв., изд. Н. С. Тихонравовымъ (*Журн. Мин. Нар. Просв.*, ч. 206, отд. 2, стр. 275), представляетъ дословный переводъ трехъ куплетовъ одной польской рождественской „пѣсни набожной“, помѣщаемой въ кантычкахъ, куда она занесена, по всей вѣроятности, изъ какой-нибудь, неизвѣстной намъ, польской пьесы. Приводимъ эту пѣснь вмѣстѣ съ переводомъ Димитрія Ростовскаго.

Anioł pasterzom mówił:	Ангелъ пастырямъ вѣстилъ:
Kristus się nam narodził	Христосъ ся вамъ днесь родилъ

Явленіе 4-е представляетъ пастуховъ привѣтствующими поочередно новорожденнаго Христа и затѣмъ возвѣщающими о немъ людямъ:

Мы тому самовидцы, своимъ зрѣли окомъ:
При градѣ Виѳлеемѣ, въ вертепѣ глубокомъ,
Лежитъ въ ясляхъ на сѣнѣ отрочекъ маленькій,
Тамъ и матушка его, и Осипъ старенькій;
Мы имъ поклонилися, да домой ступаемъ,
А что тамо видѣли, всѣмъ вамъ возвѣщаемъ.

Въ слѣдующей сценѣ является Любопытство звѣздочетское, подробно перечисляетъ знаки зодіака, созвѣздія и отдѣльныя звѣзды, но не можетъ понять значенія новой, необычной звѣзды, явившейся между облаками, и обращается за разъясненіемъ къ пророку Валааму, открывая его могилу. Валаамъ встаетъ изъ гроба и объясняетъ свое пророчество о Христѣ. Любопытство посылаетъ волхвовъ вслѣдъ за звѣздою.

Въ 6-мъ явленіи Иродъ, возсѣдая на престолѣ посреди своихъ сенаторовъ, говоритъ о своей всемірной славѣ и непобѣдимости. Пѣвцы, призывая Аполлона и музъ, поютъ гимны въ честь царя. Приходитъ посолъ отъ трехъ царей; онъ говоритъ на иностранномъ языкѣ, такъ что Иродъ объясняется съ нимъ черезъ переводчика. Этотъ иностранный языкъ наивно переданъ въ видѣ русской ломаной рѣчи:

Поклоненна восточна тебѣ далъ трое царъ:
Мельхіоръ, втара Гаспаръ, третьяя Валтасаръ;
Волилъ царь новый Юды въ земли твой родити:
Они схотѣли ему дары поносити, и пр.

Иродъ въ порывѣ гнѣва хочетъ убить посла, но сенаторы удерживаютъ его, совѣтуютъ принять царей и позволить имъ идти, куда они желаютъ, съ тѣмъ, чтобы по возращеніи они разказали все видѣнное. Слѣдуетъ бесѣда царей съ Иродомъ и поклоненіе ихъ Христу,

---

W Betleem, miasteczku Dawidowem,	Въ Виѳлеемѣ, градѣ Давидовомъ,
W pokoleniu Judowem,	Въ колѣнѣ Іудовомъ,
Z panienki Maryi.	Отъ дѣвы Маріи.
Chcąc się tego dowiedzić	Хотяще знать извѣстно
Poselstwa wesołego	Еже имъ благовѣстно,
Z ochotą do Betleem bezeli,	Въ Виѳлеемъ скоро пошли,
Dziecie w żłobie nalezli,	Отроча въ яслехъ нашли,
Maryę z Jozefem, i t. d.	Матерь со Іосифомъ, и т. д.

См. *Ks. Mioduszewskiego*, Pastorałki i kolędy (Kraków 1843), str. 29.

заключающееся хоромъ, который напоминаетъ соотвѣтствующій хоръ вертепа:

Весь міръ нынѣ веселися:
Христосъ Спаситель родися;
Пришли къ нему трое цáры, трое цáры,
Поклонъ кладутъ, даютъ дáры, и пр. [1]).

Въ 8-мъ явленіи Иродъ узнаетъ, что цари ушли другою дорогой; призываетъ раввиновъ, которые толкуютъ ему ветхозавѣтныя пророчества о Христѣ и указываютъ мѣсто его рожденія въ Виѳлеемѣ. По совѣту сенаторовъ, Иродъ приказываетъ избить виѳлеемскихъ младенцевъ. Хоръ поетъ: „Гласъ слышенъ въ Рамѣ, Рахили рыдаше“, и пр.

Въ 9-мъ явленіи представляется „убіеніе отрочатъ не слышимое, но зримое“,— вѣроятно, что-нибудь въ родѣ живой картины; затѣмъ слѣдуетъ длинный „плачъ подобіемъ плачевной Рахили“, монологъ, оканчивающійся повтореніемъ хора: „Гласъ слышенъ въ Рамѣ“. Вождь воиновъ приноситъ головы дѣтей и кладетъ передъ Иродомъ, который въ радости велитъ пѣть. Торжественный хоръ (повтореніе хора въ 6-мъ явленіи). Иродъ засыпаетъ. За сценою слышится другой хоръ, призывающій отмщеніе; слуги царскіе въ ужасѣ разбѣгаются, и передъ Иродомъ (во снѣ) является Невинность, въ бѣлой одеждѣ, съ двумя чашами, наполненными кровью и слезами. Она сѣтуетъ на злодѣйство царя; [2]) Истина объявляетъ, что Ироду уже уготовано мѣсто въ гееннѣ, и приказываетъ двумъ ангеламъ водворить Невинность на небо. Иродъ пробуждается (явленіе 13-е), чувствуетъ себя больнымъ; хоръ выражаетъ мысль пролога о суетѣ мірской и о гибельной прелести. Вельможи приходятъ къ больному царю, отъ котораго идетъ невыносимый смрадъ; врачъ объявляетъ, что все его тѣло сгнило, и что приближенные должны бѣжать отъ заразы. Всѣ покидаютъ Ирода. Въ 15-мъ явленіи онъ сѣтуетъ на свою плачевную судьбу; ему отвѣ-

---

[1]) Въ вертепной пьесѣ поется:

Шедше тріе цары
Ко Христу со дары,
Иродъ ихъ пригласи,
Куда идутъ, вопроси, и пр.

[2]) Рѣчь Невинности, написанная любимымъ размѣромъ польскихъ хоровъ (саѳфическимъ) и испещренная полонизмами, по всей вѣроятности, переведена съ польскаго.

чаетъ голосъ короткими фразами, напоминающими „эхо",—одинъ изъ любимыхъ пріемовъ польской драмы, съ которымъ авторъ нашей комедіи видимо не могъ справиться. Иродъ умираетъ въ страшныхъ мученіяхъ, и на сцену выходитъ Отмщеніе, замѣняющее собою вертепнаго дьявола. Оно осуждаетъ Ирода, дерзнувшаго возстать противъ Божіей воли, и низвергаетъ его въ адъ. Въ 16-мъ явленіи мы видимъ Ирода уже въ адскихъ мукахъ; громко вопіетъ онъ и проклинаетъ самого себя и своихъ злыхъ совѣтниковъ, день и часъ своего рожденія.

Этимъ, собственно, комедія и оканчивается. Два послѣднія явленія представляютъ какъ бы заключеніе антипролога, прерваннаго Рождественскимъ дѣйствомъ. Смерть торжествуетъ: она погубила 14-ть тысячъ младенцевъ, напоила землю кровью, и—что̀ всего лучше—убила Ирода и заключила его „въ гортани Цербера". Она имѣетъ власть надъ человѣческою природой и снова хочетъ сѣсть на престолъ и взять вѣнецъ. Но Жизнь опять ее останавливаетъ:

Не умре Натура людска, но ввѣкъ жива будетъ,
Твоей области данна никогда не будетъ.

Жизнь, а не Смерть, на вѣки сохранитъ за собою престолъ и увѣнчаетъ Натуру, свою другиню. Крѣпость Божія объявляетъ, что Иродъ терпитъ муки за свою гордыню, и что такія же муки уготованы всѣмъ грѣшникамъ, „убивающимъ Христа своими грѣхами". Эпилогъ, по обычаю, благодаритъ слушателей за вниманіе и проситъ прощенія за ошибки въ дѣйствѣ.

Подробный анализъ Рождественской драмы Димитрія Ростовскаго приводитъ насъ къ заключенію, что эта пьеса представляетъ передѣлку, а отчасти даже и переводъ (въ хорахъ) польскаго школьнаго дѣйства, текстъ котораго намъ неизвѣстенъ. По всей вѣроятности, пьеса написана первоначально на югѣ, можетъ быть, въ Кіевѣ, но впослѣдствіи неоднократно переписывалась, и притомъ великоруссами (быть можетъ, учениками ростовской школы), что̀ сильно повліяло на ея языкъ, приблизивъ его къ церковно-славянскому и устранивъ многіе полонизмы, которые, впрочемъ, и въ проповѣдяхъ св. Димитрія встрѣчаются не въ особенно большомъ количествѣ. Очень можетъ быть, что текстъ пьесы, служившей оригиналомъ для св. Димитрія, былъ написанъ по латыни, такъ какъ въ самомъ дѣйствѣ языкъ свободенъ отъ полонизмовъ; встрѣчаются же они только въ антипрологѣ и лирическихъ частяхъ комедіи, очевидно, и въ оригиналѣ на-

писанныхъ на польскомъ явыкѣ [1]). Внѣшняя форма комедіи—совершенно польская; вмѣсто актовъ она дѣлится на явленія, что̀ иногда допускалось въ драматической практикѣ. Матеріалъ обработанъ авторомъ также совершенно въ духѣ польскихъ дѣйствъ, и только сцена пастуховъ, веденная отъ начала до конца вполнѣ естественно и безъ натяжекъ, представляетъ оригинальную картину современной автору народной жизни. Вполнѣ оригинальными частями пьесы слѣдуетъ также признать ея прологъ и эпилогъ.

---

[1]) Вотъ нѣкоторые изъ нихъ (страницы указываются по тексту „Русск. драмат. произв.“): весѐло (341); пильно (364); мордерца (350, 378); наступца (379); риѳмы: сшилэсь—спестрилэсь (389), возлюбилэсь—сподобилэсь (398) и т. п.

IV.

Въ Кіевской академіи школьная драма явилась, по всей вѣроятности, одновременно съ курсомъ піитики, въ которомъ она считалась однимъ изъ необходимыхъ практическихъ упражненій; въ первое время, надо полагать, школьныя дѣйства сочинялись и разыгрывались здѣсь, какъ и въ польскихъ коллегіяхъ, на латинскомъ и польскомъ языкахъ, южно-русская же рѣчь получила право гражданства лишь впослѣдствіи. По свидѣтельству Ѳеофана Прокоповича (1705), обычный уставъ, соблюдавшійся въ академіи „отъ лѣтъ многихъ", возлагалъ обязанность сочиненія комедій на преподавателя піитики; обычнымъ временемъ представленій съ давнихъ поръ были масляница и лѣтнія рекреаціи. „Въ три майскія рекреаціи", говоритъ митрополитъ Евгеній [1]), — „всѣ ученики и учители и сторонніе любители наукъ выходили для забавъ на гору Скавыку [2]), между оврагомъ, при урочищѣ, называемомъ Глубочица. Тамъ всѣ забавлялись самыми невинными играми, и студенты пѣли канты. Учитель поэзіи для такихъ прогулокъ ежегодно обязанъ былъ сочинять комедіи или трагедіи, а прочіе учителя—діалоги". Н. С. Тихонравовъ [3]) замѣчаетъ по этому поводу, что кіевская школьная драма, не привязанная къ церкви или къ академической залѣ торжественныхъ собраній (какъ это было въ Польшѣ), свободно развивалась подъ открытымъ небомъ, какъ средневѣковая западно-европейская мистерія съ того времени, какъ она вышла изъ-подъ опеки

---

[1]) Опис. Кіевософ. собора, прибавл., 223.

[2]) Такъ въ просторѣчіи называлась и называется гора Щекавица.

[3]) *Журн. Мин. Нар. Пр.* 1879, № 5, стр. 57 и 58.

церкви. „Святость, авторитетъ мѣста, которыя естественно должны были стѣснять наставниковъ другихъ училищъ при сочиненіи обычныхъ школьныхъ дѣйствъ, не давили въ этомъ случаѣ наставника кіевской академіи, не обязывали его рабски влачиться по пути, указанному іезуитской схоластикой, и скрывать свою мысль подъ туманными символами или облекать свое чувство въ холодныя аллегоріи“. Замѣчаніе вообще вполнѣ вѣрное, но относящееся, конечно, къ позднѣйшему времени, къ XVIII вѣку: въ эпоху болѣе раннюю кіевская школьная драма, какъ по своему языку, такъ и по содержанію, представляла, насколько можно судить по немногимъ дошедшимъ до насъ образцамъ, не болѣе какъ сколокъ съ однородныхъ произведеній польской литературы.

Въ ряду кіевскихъ школьныхъ пьесъ первое мѣсто, по времени, занимаетъ дѣйство объ **Алексѣѣ, Божіемъ человѣкѣ**, представленное въ 1673 году и въ слѣдующемъ году напечатанное [1]). Это дѣйство (содержаніе котораго взято изъ очень популярнаго и съ давнихъ поръ извѣстнаго во всѣхъ европейскихъ литературахъ житія), какъ въ своемъ внутреннемъ складѣ, такъ и во внѣшней сценической постановкѣ сохраняетъ еще архаическіе слѣды стараго средневѣкового миракля. Подробное его изученіе приводитъ къ пониманію сущности и характерныхъ чертъ въ устройствѣ первоначальнаго кіевскаго театра и вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ возможность объяснить формальную реформу, произведенную въ области драматической литературы школьною піитикою, которая уничтожила прежнюю средневѣковую свободу и связала драму опредѣленными правилами.

Постановка дѣйства объ **Алексѣѣ Божіемъ человѣкѣ**, какъ видно

---

[1]) *Тихонравовъ*, Русск. драм. произв., I, 3—75, по рукописи Имп. Публ. Б-ки, Q. XIV. 7. Кіевское печатное изданіе 1674 г. извѣстно только по заглавію: „Алексѣй, человѣкъ Божій. Діалогъ въ честь царя и великаго князя Алексѣя Михайловича. Представленъ въ знаменіе вѣрнаго подданства чрезъ шляхетную молодь студентскую въ коллегіуму Кіево-Могилеанскому на публичномъ діалогѣ“. 4°, 12 ненум. стр. Первая страница бѣлая, на оборотѣ изображеніе Спасителя и св. Алексія, несущихъ кресты. Въ концѣ прибавлено: „Сіе дѣло, по желанію его царскаго пресвѣтлаго величества болярина и намѣстника Нижегородскаго и воеводы Кіевскаго, благороднаго князя Георгія Петровича Трубецкого, напечатася въ святой великой чудотворнѣй лаврѣ Кіевопечерской, року отъ Р. Х. 1674, мѣсяця февраля дня 22“. См. *Русск. Бесѣда* 1857, I, 74; *Пекарскаго*, Наука и лит., I, 394; *Ундольскаго*, Оч. славянорусск. библіогр., ст. 98, № 881.

изъ заключающихся въ немъ сценическихъ указаній, была совершенно средневѣковая: дѣйствіе идетъ, говоря словами Гете, vom Himmel durch die Welt zur Hölle; соотвѣтственно этому, сцена была устроена такимъ образомъ, что съ одной стороны ея помѣщался адъ, въ видѣ ямы, гдѣ находился змѣй, и слышался шумъ разныхъ желѣзныхъ вещей [1]), а съ другой стороны (вѣроятно, въ глубинѣ сцены)—рай, въ видѣ помоста, приподнятаго надъ сценою и соединеннаго съ нею рядомъ ступеней, покрытыхъ, вѣроятно, краснымъ сукномъ. Въ раю происходитъ первое явленіе пьесы: ангелы поютъ „Слава въ вышнихъ Богу" и архангелъ Гавріилъ, отвѣчая на вопросъ Рафаила, почему въ послѣднее время благочестивые люди пренебрегаютъ брачною жизнью, разказываетъ о паденіи Люцифера, о причинахъ грѣхопаденія, восхваляетъ скромность и прославляетъ аскетическій идеалъ цѣломудрія. Такъ какъ послѣ паденія Люцифера и его ближнихъ ангельскіе хоры уменьшились, то Богъ и пополняетъ ихъ праведниками, людьми честными и дѣвственными, выбирая такихъ преимущественно изъ знатнаго рода:

Найбарзе зъ достатныхъ ѳамилій збираеть,
Ровныхъ себѣ въ роженю миле прибираеть,
Бо и самъ уродился зъ царского колѣна
Давидова: Аврамля знаю быти сына...

Потому-то Гавріилъ и посланъ къ сенаторскому сыну Алексѣю, чтобы убѣдить его блюсти цѣломудріе. Оба ангела спускаются по ступенямъ на землю: „Ту ангеломъ нисходящимъ отъ степеней высоты, цвѣты носящимъ, Алексѣй показуется имъ на встрѣчу". Гавріилъ (невидимо) обращается къ нему съ краткимъ увѣщаніемъ блюсти чистоту, ибо „она есть дорога найпростѣйшая въ небо до самого Бога". Въ то же время на небѣ слышится пѣніе: „Святый Боже, святый крѣпкій, святый безсмертный, спаси люди Твоя". Алексѣй стоитъ на распутіи, въ сомнѣніи и нерѣшительности; къ нему подходятъ Юнона и Фортуна и, прельщая его мірскимъ счастьемъ, постилаютъ ему коверъ къ суетнымъ утѣхамъ, широкою дорогою сбѣгающій внизъ, до ада. Увлеченный богинями, Алексѣй уже ступаетъ на гибельный коверъ; но его останавливаетъ Virtus (чистота, цѣло-

---

[1]) *Адъ* проявляетъ свое дѣйствіе, когда Virtus уговариваетъ Алексѣя избѣгать широкаго пути, ведущаго въ погибель, и стращаетъ его адскими муками, которыя ожидаютъ грѣшниковъ: „Ту змій ротъ роззявитъ и дымъ испущаетъ"

мудріе), которая указываетъ ему, что „той путь пространный ведетъ въ пагубу и въ огнь, злымъ уготованный“. Virtus, въ свою очередь, стелетъ передъ Алексѣемъ узкій коверъ [1])—тернистый путь на небо—и вмѣстѣ съ Нищетою убѣждаетъ его избрать этотъ праведный путь.

На небѣ же происходятъ и заключительныя сцены дѣйства. Въ то время, какъ Алексѣй находится на землѣ, въ своей хижинѣ, съ неба слышится троекратный голосъ; архангелъ Михаилъ посылаетъ Гавріила и Рафаила принять душу скончавшагося человѣка Божія и отнести ее на небо. Отецъ, мать и невѣста Алексѣя плачутъ надъ его тѣломъ на землѣ, между тѣмъ какъ онъ „тѣшится на небеси, посреди ангель“ и оттуда произноситъ заключительный монологъ.

Устройство земной сцены также представляетъ много общаго съ устройствомъ сцены средневѣковыхъ дѣйствъ. Съ одной стороны зритель видитъ Римъ, съ другой—„градъ Эдесъ“; въ Римѣ—палаты цезаря, домъ и дворъ Алексѣева отца Евѳиміана. Покидая родительскій домъ, Алексѣй встрѣчаетъ старика нищаго и мѣняется съ нимъ одеждою; затѣмъ, по указанію архангела Уріила, направляется въ Эдесъ (архангелъ, конечно, обращается къ нему изъ рая, то-есть, съ верхняго помоста). Едва успѣвъ сказать:

Боже, благодарю тя, же ми путь сказалесь!
Спѣшуся тамъ охочо, гдѣ ми росказалесь,—

Алексѣй уже приближается къ цѣли своего путешествія и говоритъ:

Се градъ Едесъ, се есть той храмъ Царицы неба;
Тутъ мнѣ, якоже слышелъ, склонитися треба.

Смотря на образъ Пречистой Дѣвы, Алексѣй обращается къ ней съ молитвою; въ это время въ Римѣ „выходитъ Евѳиміанъ плачливый“ и жалуется на свою судьбу, узнавъ о бѣгствѣ сына. Нищій приноситъ ему на продажу одежду Алексѣя; жена Евѳиміана горько плачетъ вмѣстѣ съ нимъ объ утратѣ сына; слуги утѣшаютъ ихъ и отправляются на поиски. Дѣйствіе переносится въ цесарскія палаты: императоръ Гонорій озабоченъ происками своихъ опекуновъ, подозрѣваетъ ихъ въ жаждѣ власти, сообщаетъ свои опасенія боярамъ и совѣтуется съ ними, какъ бы устранить опекуновъ. Бояре совѣтуютъ послать за Евѳиміаномъ, который тотчасъ же является и со слезами

---

[1]) Узкая и прикрая (*трудная*) къ нему (*Богу*) есть дорога;
Тую передъ тобою ото постилаю.

разказываетъ о бѣгствѣ сына. Цезарь, съ своей стороны, посылаетъ слугъ и „килка ротъ добрыхъ жолнѣровъ и збройныхъ, бы его въ чужихъ странахъ шукали, пытали“.

Выходятъ пять слугъ цесарскихъ и пять Евѳиміановыхъ: они отправляются „въ далекія страны“ искать Алексѣя и долго разсуждаютъ о немъ между собою; наконецъ, подходятъ къ Эдесу и видятъ его въ образѣ нищаго, сидящаго предъ иконою Богородицы (такимъ образомъ, Алексѣй все время находился на сценѣ, въ отдѣленіи, изображающемъ Эдесъ). Слуги не узнаютъ его и подаютъ ему милостыню, за что онъ благодаритъ Бога.

Слѣдующая сцена опять происходитъ въ Римѣ. Жена Алексѣя, покинутая имъ въ день свадьбы, жалуется на свою горькую долю; слуги разказываютъ ей о безуспѣшности своихъ поисковъ. Евѳиміанъ выходитъ на дорогу, посмотрѣть, не возвращается ли сынъ; но и ему слуги передаютъ, что всѣ старанія ихъ узнать что-либо объ Алексѣѣ были напрасны.

Между тѣмъ, въ Эдесѣ „ангелъ Уріилъ (съ неба) Алексѣя, человѣка Божія, людемъ объявляетъ“ и совѣтуетъ обращаться къ нему „въ своихъ потребахъ“. Къ Алексѣю, вслѣдъ за этимъ, приходятъ „два изъ рядовыхъ людей, вспоможенія просячи“. Алексѣй, не желая, чтобы люди знали о немъ, рѣшается покинуть Эдесъ и уйдти въ другое мѣсто. Смотря на Римъ, онъ говоритъ:

До Рима, бачу, тая дорога провадить;
Лечъ до него мысль моя мнѣ идти не радить...
Одножь пойду тамъ, прикрымъ жебъ не быть никому,
Буду я жить незнаймо во отцовскомъ дому.

До этого момента со времени бѣгства Алексѣя изъ родительскаго дома проходитъ семнадцать лѣтъ. Пока Алексѣй идетъ въ Римъ, тоесть, переходитъ съ одного конца сцены на другой, Евѳиміанъ возвращается отъ цесаря. Алексѣй подходитъ къ отцу и проситъ у него пріюта. Тотъ позволяетъ ему устроить на дворѣ хижину и поселиться въ ней. Слѣдуетъ сцена, обнимающая собою другія семнадцать лѣтъ, впродолженіи которыхъ Алексѣй жилъ у отца, оставаясь неузнаннымъ и терпѣливо перенося обиды отъ своихъ слугъ. Евѳиміанъ приглашаетъ нищихъ къ своему столу. „Ту слуги приказные ѣсть вынесли, що лучши, сами поѣли, а Алексѣю сухи хлѣбъ принесли“. Алексѣй благодаритъ Бога. Съ неба слышится голосъ: „Пріидите ко мнѣ вси труждающіися и обремененныи, и Азъ упокою вы“,— и Божій человѣкъ, чувствуя приближеніе смерти и желая на-

писать о себѣ „гисторію", посылаетъ слугу за чернилами и бумагой. Слышится второй голосъ: „Человѣкъ Божій исходитъ изъ тѣла". Слуга возвращается; Алексѣй описываетъ свое житіе и умираетъ, держа въ рукахъ свое писаніе. Ангелы принимаютъ его душу, и слышится третій голосъ: „Ищите человѣка Божія, еже сотворити о градѣ молитву, яко да пребудете нестужими". Тотчасъ же вслѣдъ за этимъ цесарь Гонорій выходитъ изъ своего дворца и говоритъ, что этотъ голосъ, ужаснувшій весь Римъ, былъ слышанъ въ церкви, во время литургіи, которую служилъ папа Иннокентій, и что по всему Риму искали Божьяго человѣка, но отыскать не могли. Бояринъ совѣтуетъ спросить Евѳиміана; цесарь отправляется къ его дому; расправшиваютъ слугу, узнаютъ о смерти Алексѣя и идутъ къ его тѣлу. Цесарь приказываетъ своему думному дьяку (канцлеру) взять изъ рукъ святого хартію; но Алексѣй не даетъ ея ни ему, ни Евѳиміану, а позволяетъ взять только самому цесарю. Хартія прочитывается; всѣ узнаютъ о происхожденіи Божьяго человѣка; отецъ, мать и невѣста причитаютъ надъ его тѣломъ; цесарь утѣшаетъ плачущихъ, между тѣмъ какъ Алексѣй „тѣшится на небеси посреди ангелъ".

Этимъ дѣйствіе и оканчивается. Эпилогъ („навершеніе рѣчи") выражаетъ ту мысль, что такъ какъ повѣсть объ Алексѣѣ „не кождому явна", потому что хотя она и давно написана въ книгахъ, но ихъ не всякій читаетъ, то въ настоящемъ дѣйствѣ эта повѣсть и показана „видѣніемъ живымъ, яко въ зерцалѣ". Видѣніе „увѣряетъ паче слуха", и дѣйствующія лица благодарятъ зрителей за то, что они на это видѣніе своимъ панскимъ окомъ весело глядѣли.

Постановка дѣйства объ Алексѣѣ, по видимому, не представляла чего-либо исключительнаго: подобнымъ же образомъ, по всей вѣроятности, была устроена сцена и для представленія Рождественской комедіи св. Димитрія Ростовскаго. Здѣсь зрители видѣли, съ одной стороны, ангеловъ, спускающихся съ неба (изъ рая) къ пастухамъ, а съ другой—Ирода, мучимаго въ аду. Въ аду же, вѣроятно, помѣщались и циклопы, которыхъ Вражда заставляетъ ковать себѣ оружіе; оттуда выходили на землю аллегорическія фигуры Брани, Ненависти, Смуты и пр.; съ неба являлись Милость и Крѣпость Божія. На земной сценѣ, съ одной стороны, находилось изображеніе Виѳлеема, гдѣ происходили сцены поклоненія пастуховъ и царей, съ другой стороны—дворецъ Ирода, такъ что дѣйствіе разыгрывалось попеременно то здѣсь, то тамъ. Съ такою постановкою мы еще встрѣтимся на сценѣ Московской славяно-греко-латинской академіи.

Характерною чертою дѣйства является то, что каждое лицо, при первомъ выходѣ на сцену, прежде всего называетъ себя и такимъ образомъ рекомендуется зрителямъ,—совершенно какъ въ средневѣковой мистеріи:

Рафаилъ ангелъ мое имя быти знайте...
Алексѣй естемъ, милый сынъ Евѳиміяна...
Ежели сте слышали о Евѳиміянѣ,—
Азъ естемъ...
Цесаръ рымскій и всего заходу панъ славный
Естемъ. Зъ имени мого гоноръ мой есть славный:
На крестѣ святомъ имя Гонорій ми дано, и т. д.

Пьеса дѣлится на два дѣянія, изъ которыхъ первое заключаетъ въ себѣ пять, а второе—шесть явленій, названныхъ видоками или видѣніями[1]). Послѣ третьей сцены перваго дѣйствія и послѣ второй сцены втораго слѣдовали интермедіи (игралища). Первая изъ нихъ внѣшнимъ образомъ связана съ содержаніемъ пьесы: это—„игpаніе свадьбы" Алексѣя. Слуги Евѳиміана зовутъ на пиръ пановъ и мужиковъ; къ послѣднимъ выходитъ самъ Евѳиміанъ, благодаритъ за поздравленія и принесенные подарки и проситъ угощаться. Мужики—подданные римскаго сенатора, что нисколько не мѣшаетъ имъ быть самыми настоящими хохлами—пьютъ аковотее (aqua vitae), поютъ и пляшутъ подъ музыку и, наконецъ, напившись, начинаютъ браниться и драться. Одинъ мужикъ, „будто иныхъ меньше пьянъ", миритъ ихъ, и оставшись одинъ, проситъ у зрителей прощенія:

О, давъ бы вамъ золы пить, а не малзамѣи![2]).
Якои наробили они голосѣи!
Хмѣль—не вода, якъ кажуть. Панове! пробачьте,
А на ихъ пьяныхъ за то дивовать не рачьте.

Содержаніе второй интермедіи намъ неизвѣстно, потому что въ рукописи означено только мѣсто ея: „Ту игралище".

Дѣйству предшествуетъ прологъ (предисловіе), въ которомъ зрителямъ обѣщаютъ показать „ото на семъ пляцы" Божьяго человѣка. Прологъ заключается словами:

Будетъ то и на славу пресвѣтлому и благочестивому царю Алексѣю,
Креторый, въ Бозѣ и въ святыхъ маючи надѣю,

---

[1]) Въ печатномъ экземплярѣ, по свидѣтельству Пекарскаго и Ундольскаго, явленія называются *нахожденіями*, а эпилогъ—*скончевателемъ*.

[2]) Мальвазіи.

Зъ неприятелемъ креста Христова дѣло зачинаеть,
Але, яко Костянтинъ, нигды не програеть [1]).

Обращеніемъ къ царю заключается и длинная рѣчь Алексѣя съ высоты неба, въ концѣ пьесы:

Не забуду и тебе, кліенте единый,
Алексѣе, которому ровный не есть иный:
На землѣ бо-сь монарха единъ православный
И для того усему свѣту добре явный...

Здѣсь прославляется въ особенности набожность царя, его щедроты, которыми онъ уже давно купилъ себѣ пресвѣтлое небо, его покровительство монастырямъ, и снова говорится о начавшейся войнѣ съ турками:

.... великое дѣло себѣ зачинаешь:
Антихристомъ южь правымъ войну хочешь мати
И зъ онымъ ся потужне мыслишь пасовати [2]).
Пасуйся, Богъ ти въ помощь! Я при тебѣ стану,
Яко при православномъ монарсѣ и пану;
Буду горячо Бога о тое благати,
Бы побѣду рачилъ ти надъ врагами дати...

Въ объясненіе этихъ словъ нужно припомнить, что 5-го ноября 1672 года послана была Донскому войску грамота, чтобъ оно чинило воинскій промыселъ противъ Азова и шло походомъ на крымскіе улусы и на Черное море [3]), и что дѣйство было „явлено въ знаменіе вѣрнаго подданства" недавно присоединенной Малороссіи, по всей вѣроятности, въ день царскаго ангела, 17-го марта 1673 года [4]).

По своему содержанію, дѣйство близко подходитъ къ извѣстнымъ пересказамъ житія, отличаясь отъ нихъ только введеніемъ ангеловъ

---

[1]) Напечатанныя съ разрядкой слова, конечно, вставлены впослѣдствіи и нарушаютъ размѣръ стиха; вѣроятно, отсутствіе обычныхъ эпитетовъ показалось неумѣстнымъ.

[2]) Бороться, сражаться.

[3]) Полн. Собр. Зак., I, № 533.

[4]) *Н. С. Тихонравовъ* (*Лѣтописи*, III, 33, *прим.*) высказываетъ мнѣніе, что пьеса была представлена въ присутствіи царя Алексѣя Михайловича, при московскомъ дворѣ; но въ прологѣ и эпилогѣ на это нѣтъ никакихъ указаній; притомъ же, и языкъ ея далеко не удобопонятенъ для великорусскихъ зрителей (напримѣръ, цесарь Гонорій, называющій себя славнымъ паномъ *всего заходу*, показался бы страннымъ для москвича, привыкшаго соединять съ словомъ *заходъ (польск. западъ)* совсѣмъ иное понятіе).

и аллегорическихъ фигуръ [1]). Языкъ польско-русскій, въ которомъ польщизна рѣшительно преобладаетъ; вся пьеса написана правильнымъ 13-сложнымъ силлабическимъ стихомъ, съ цезурою послѣ 7-го слога (обычная форма польской школьной драмы); только „листъ Алексѣя святого“ и надгробныя причитанія отца, матери и невѣсты (въ концѣ пьесы) написаны прозою, и притомъ—прозою церковно-славянскою, рѣзко отличающею эти вставки отъ остального текста. „Листъ“ выписанъ, по всей вѣроятности, изъ какого-нибудь славянскаго житія; что же касается до причитаній, то они (какъ уже было указано проф. Тихонравовымъ) заимствованы изъ житія св. Алексѣя, помѣщеннаго въ московскомъ Анѳологіонѣ 1660 года,—впрочемъ, не буквально, а съ нѣкоторыми измѣненіями и сокращеніями [2]). Нѣтъ сомнѣнія, что дѣйство отчасти переведено, отчасти же просто переписано съ польской пьесы, и притомъ—іезуитской, какъ видно изъ ея построенія и содержанія [3]); церковно-славянскія вставки, по всей вѣроятности, замѣнили собою первоначальный латинскій текстъ. Этой іезуитской пьесы намъ не удалось отыскать. Войцицкій [4]) упоминаетъ

---

[1]) Литература житія указана въ ст. *П. В. Владимірова:* „Житіе св. Алексѣя Человѣка Божія въ западно-русскомъ переводѣ конца XV вѣка“, въ *Журн. Мин. Нар. Просв.* 1887, № 10; сравненіе съ духовными стихами сдѣлано *А. И. Кирпичниковымъ* въ Истор. Русск. Словесности *Галахова* I², 225—229.

[2]) *Анѳологіонъ*, сіе есть цвѣтословіе страдальчества и мученія святыя великомученицы Екатерины и святаго великомученика Ѳеодора Стратилата, и житіе святаго и преподобнаго Алексія человѣка Божія... Первѣе напечатася въ лѣто 1660, октовріа въ 1 день. Приводимъ параллельно оба текста:

Плачъ отца въ Анѳологіонѣ:	Въ дѣйствѣ:
Увы, мнѣ сладчайшее чадо мое! Чесо ради далъ еси мнѣ толику скорбь и мученіе? *Горе мнѣ окаянному! Чесо ради мя оскорбилъ еси мя толико и преогорчилъ еси?* толико лѣтъ видѣлъ еси мя на *всякій* день тебѣ ради *черноносяща* и отъ сердца стеняща, и не объявилъ еси мнѣ! О, любве моя, о, утѣшеніе старости моея и упокоеніе!	Ахъ, сежь есть сынъ мой Алексѣй! Увы мнѣ, сладчайшое мое чадо! Чесо ради далъ еси мнѣ толику скорбь и мученіе и не *жалилъ еси старости моея?* Видѣлъ мя еси на всякъ день тебе ради *сѣтующа* и отъ сердца стеняща, и не объявилъ еси мнѣ *о тебѣ, сыне мой!* О, любве моя, утѣшеніе старости моея и упокоеніе!

Причитанія матери и невѣсты, особенно послѣдней, въ Анѳологіонѣ гораздо пространнѣе. Тѣ же причитанія находятся и въ нашихъ духовныхъ стихахъ объ Алексѣѣ. См. *Кирпичникова*, l. c., 229.

[3]) Достаточно припомнить приведенное выше разсужденіе архангела Гавріила о томъ, что Богъ выбираетъ ангеловъ изъ знатныхъ фамилій, потому что онъ самъ „шляхетнаго“ рода.

[4]) *Bibliot. starożytna*, VI, 331.

объ іезуитской комедіи о Sw. Aleksym, представленной въ 1600 г. въ Пултускѣ; но та комедія состоитъ изъ пяти актовъ и, кромѣ хоровъ, написана вся на латинскомъ языкѣ. Южно-русскій переводчикъ (вѣрнѣе—переписчикъ) прибавилъ отъ себя только обращенія къ царю Алексѣю Михайловичу, въ честь котораго пьеса была представлена, да выбралъ подходящія мѣста изъ славянскихъ житій взамѣнъ латинскаго текста. Иногда онъ замѣнялъ то или другое польское выраженіе русскимъ; чаще же прямо переписывалъ русскими буквами не только польскія, но даже и латинскія слова (напримѣръ: „Виртусъ адъ Алексимъ"=Virtus ad Alexim). Такимъ образомъ, это дѣйство можетъ служить наиболѣе выразительнымъ примѣромъ сильнаго польскаго вліянія на южно-русскую школьную драму XVII вѣка.

Другая изъ дошедшихъ до насъ кіевскихъ пьесъ XVII столѣтія,—„Дѣйствіе на страсти Христовы списанное" [1]),—можетъ служить примѣромъ того, какъ иногда церковные канты распространялись въ драматическое представленіе. Содержаніе этого „дѣйствія" имѣетъ тѣсную связь съ церковною службою страстной недѣли, съ такъ называемыми „пассіями", которыя были заимствованы южнорусскою церковью отъ польско-католической въ первой половинѣ XVII вѣка [2]). Въ основу его положены обычная аллегорія и параллелизмъ событій ветхозавѣтныхъ съ новозавѣтными. Въ краткомъ прологѣ зрѣлище страданій Любви (то-есть, Іисуса Христа) представляется особенно умѣстнымъ въ смутную годину зависти и злобы, когда Вражда раздѣлила даже единоутробныхъ братій,

иже днесь любовь премѣняютъ
Въ ярость, гды ковъ на братій своихъ воздвизаютъ,

когда даже пастыри словеснаго стада Христова уклоняются отъ истиннаго пути и допускаютъ гибель невинныхъ братій. Можетъ быть, подъ этою враждою и смутою разумѣются малорусскія волненія и раздоры, начавшіеся въ гетманство Выговскаго и кончившіеся миромъ Россіи съ Польшею въ 1686 году. Въ такомъ случаѣ, и пьеса написана никакъ не позже этого года [3]).

---

[1]) Русск. драмат. произв., I, 507—552.

[2]) Г. *Петровъ* (Оч. изъ ист. украинской литературы XVIII в., стр. 29), на основаніи одной рукописной замѣтки, высказываетъ предположеніе, что пассіи введены въ южной Россіи при Кіевскомъ митрополитѣ Іовѣ Борецкомъ, на соборѣ 1629 г. Сохранился и старинный чинъ пассіи въ рукописи XVII вѣка.

[3]) *Петровъ*, l. c., 31; *Труды Кіевск. дух. ак.* 1866, № 11, стр. 360.

Самое „дѣйствіе“ раздѣлено на три симметричныхъ и соотвѣтствующихъ одинъ другому акта. Первыя двѣ сцены перваго акта представляютъ нѣчто вродѣ антипролога, въ которомъ, говоря словами старой піитики, allegorice summa rei proponitur, и который своимъ содержаніемъ напоминаетъ антипрологъ Рождественской драмы Димитрія Ростовскаго. Вражда (Еринньсъ) разгнѣвалась на Любовь и призываетъ изъ ада Фурій, чтобы онѣ помогли ей одержать побѣду надъ Любовью и захватить ее въ плѣнъ. Фуріи обѣщаютъ ей свое содѣйствіе, и тотчасъ же „во вражду распаляютъ сердца братіи единоутробной“: возстановляютъ Каина противъ Авеля и сыновей Іакова—противъ брата ихъ Іосифа. Въ слѣдующихъ двухъ сценахъ изображается убійство Авеля Каиномъ. Сцены эти очень кратки [1]) и похожи скорѣе на объяснительный текстъ къ картинкамъ. Въ одномъ польскомъ страстномъ дѣйствѣ XVII или начала XVIII вѣка [2]), не лишенномъ нѣкотораго сходства съ нашимъ дѣйствіемъ, встрѣчаемъ картины страстей Господнихъ per umbras (przy umbrach, можетъ быть, съ помощью волшебнаго фонаря?), сопровождаемыя пѣніемъ и діалогами; не изображались ли такимъ же способомъ и сцены Каина съ Авелемъ?

Остальныя пять сценъ перваго акта изображаютъ продажу Іосифа братьями.

Второй актъ состоитъ, такъ же какъ и первый, изъ десяти сценъ содержанія чисто аллегорическаго. Благоволеніе въ длинной пѣсни жалуется на жестокосердый родъ человѣческій, изгоняющій отъ себя Любовь; отовсюду изгнанная Любовь рыдаетъ; Терпѣніе и Смиреніе утѣшаютъ ее. Еринньсъ вмѣстѣ съ фуріями торжествуетъ свою побѣду и воцаряется на престолѣ міра. Міръ приходитъ поклониться ей; за нимъ идутъ Лестецъ, Лукавецъ, Сластолюбецъ, Убійство и семь смертныхъ грѣховъ. Слѣдуютъ двѣ аллегорическія картины, двѣ нѣмыя сцены, какъ бы повторяющія одна другую: „рабы Господни, пріимшіи таланты и творяще куплю спасенную на торжищи міра сего, пріобрѣтоша таланты инныи; ихъ несуще ко Господу, впадаютъ

[1]) *Сцена 3-я.* Каинъ жертву приноситъ Богу и оскорбися, яко непріятна бысть его жертва Богу.

Отселѣ не принесу жертвы нѣкоея
Богу, чесо не пріятъ молитвы моея.
(Всего два стиха).

[2]) Sepulchrum Jesu Christi, рук. Имп. П. Б—ки, польск. Q. XIV. 19.

въ разбойники душевныя,—седмь грѣховъ смертныхъ, иже имъ таланты отъявше, зъ одежды обнажили побитыхъ“;—„пріемшіи дары Духа Святаго несутъ я во воздаяніе, гдѣ въ пути впадаютъ во разбойники душевныя и отъ даровъ обнаженны бываютъ“. Людей, возлюбившихъ суету мірскую, „Званіе Господне“ призываетъ къ покаянію; но эти люди („гуляки“) не желаютъ оставить міръ. „Гоноръ Божій“, разгнѣванный торжествомъ Вражды и грѣховъ, призываетъ Отмщеніе и хочетъ ихъ погубить; но Любовь умоляетъ Отмщеніе, чтобы оно оставило жизнь злобѣ адской, потому что сама хочетъ спасти родъ человѣческій своею смертью.

Въ третьемъ актѣ изображаются страданіе и смерть воплощенной Любви—Христа Спасителя. Дѣйствіе состоитъ изъ 12-ти сценъ, расположенныхъ симметрично, такимъ образомъ, что сначала въ драматической формѣ изображается „фѣгура ветхаго закона, прообразующая Христа“, а затѣмъ представляется (можетъ быть, съ помощью волшебнаго фонаря) „образъ самого Христа“, то-есть, картина соотвѣтствующаго момента Страстей; при этомъ Христу „подается вѣнецъ исплетенный отъ звѣздъ дванадесяти“, то-есть, 12 юношей поочередно поютъ кантъ, состоящій изъ 12-ти куплетовъ. Въ послѣдней сценѣ „Плачъ рыдаетъ умершаго и во гробѣ положеннаго Христа“, и дѣйствіе заключается обычнымъ „епѣлогомъ“.

Какъ можно видѣть изъ этого анализа, третій актъ пьесы состоитъ главнымъ образомъ изъ кантовъ, которымъ предпосланы, въ видѣ поясненія, небольшія драматическія сцены изъ ветхаго завѣта. Подобные канты (pieśni nabożne) составляли необходимую часть католической пассіи, и наше кіевское „дѣйствіе“ является лишь ихъ амплификаціей по правиламъ іезуитской піитики, при чемъ первые два акта служатъ какъ бы введеніемъ къ самому главному—третьему. „Дѣйствіе“ несомнѣнно переведено съ іезуитской школьной пьесы, лирическія части которой были написаны на польскомъ, а все остальное—на латинскомъ языкѣ. Въ переводѣ лирическихъ частей удержано много полонизмовъ, а одинъ, довольно длинный, хоръ въ I актѣ оставленъ даже вовсе безъ перевода; въ прочихъ частяхъ пьесы языкъ южно-русскій, изобилующій книжными церковно-славянскими оборотами и близко напоминающій языкъ Рождественской комедіи Димитрія Ростовскаго. Штелинъ [1]) приписываетъ св. Димитрію со-

[1]) Краткое извѣстіе о театральныхъ въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 г. *С.-Пб. Вѣстникъ* 1779, IV, 85.

чиненіе не дошедшей до насъ пьесы: Воскресеніе Христово, „съ весьма посторонними аллегорическими дѣйствіями"; не ошибся ли ли онъ въ заглавіи, и не слѣдуетъ ли въ этой пьесѣ видѣть именно „Дѣйствіе на страсти Христовы списанное"?

Что касается до ближайшаго опредѣленія источника „Дѣйствія", то въ рукописяхъ Императорской Публичной Библіотеки намъ удалось отыскать двѣ іезуитскія школьныя пьесы, имѣющія съ нимъ довольно много сходнаго, какъ въ общемъ планѣ, такъ и въ нѣкоторыхъ частностяхъ. Одна изъ этихъ пьесъ [1]) — содержанія чисто аллегорическаго: родъ человѣческій утопаетъ въ грѣхахъ; Мірская Прелесть, подстрекаемая Враждою, увлекаетъ Природу человѣческую (ср. „Натура людска" въ Рождественской комедіи) къ погибели. Правосудіе взываетъ къ Отмщенію; Гнѣвъ Божій (Furor Divinus) готовъ поразить человѣчество; но его удерживаетъ вмѣшательство божественной Любви (Amor Divinus), которая показываетъ сердце Христово, пламенѣющее милосердіемъ. Является хоръ ангеловъ, каждый изъ нихъ несетъ какое-нибудь орудіе страстей Христовыхъ; божественная Любовь своими страданіями возрождаетъ человѣческую Природу. Пьеса также, какъ и наше „дѣйствіе", заключается картинами распятія и положенія Спасителя въ гробъ, при пѣніи плачевнаго ангельскаго хора.

Вторая пьеса, уже упомянутая выше, называется „Sepulchrum Jesu Christi" [2]) и открывается прологомъ, напоминающимъ прологъ нашего „дѣйствія":

Po zgubionym Jezusie lamenty przynosim
Nabożnej duszy, serce skruszone ogłosim.

Здѣсь такъ же, какъ и въ „Дѣйствіи", картины Страстей чередуются съ ветхозавѣтными прообразами и сопровождаются пѣніемъ юношей. Картины, какъ уже замѣчено выше, показывались per umbras. Пьеса оканчивается пѣніемъ ангеловъ, погребающихъ Христа [3]).

Близкое отношеніе къ „Дѣйствію на страсти Христовы" имѣетъ

---

[1]) Безъ особаго заглавія. Рук. Имп. П. Б—ки, польск. Q. XIV. 19, л. 57 и сл.

[2]) Та же рукопись, въ началѣ.

[3]) Болѣе отдаленное сходство съ этими двумя пьесами представляетъ польское страстное дѣйство: „Smiertelne grzechów postrzały Miłość Boża krwią z siebie wytoczoną lecząca", представленная въ Виленской академіи въ 1697 году. См. рук. Имп. П. Б—ки, польск. Q. XIV. 42.

кіевская школьная пьеса 1703 года: „Мудрость Предвѣчная“ [1]), отличающаяся, однако, отсутствіемъ миѳологическихъ образовъ. Она состоитъ изъ пролога, трехъ дѣйствій съ хорами и эпилога. Въ прологѣ указывается, что пьеса сочинена въ классѣ піитики и представляетъ лишь новую переработку другого, стариннаго дѣйства:

Изрядное отъ древнихъ обрѣтенно дѣло
Хотяще непремѣнно сохранити цѣло,
Діалогично реку въ лицѣхъ явствованно
Строеніе, въ то время назнаменованно,
Учащеся сложенномъ въ россійской Аѳинѣ
Стихотворенію, се отъявити нынѣ
Умыслихомъ, въ честь Богу въ Троицѣ едину,
Мудростію строящу всяческая выну.

Содержаніемъ дѣйства служитъ аллегорическая исторія грѣхопаденія. Мудрость призываетъ къ бытію Душу разумную и свободную, для того, чтобы она была властительницею земли и зрительницею дѣлъ Божіихъ, и повелѣваетъ ей не вкушать плода отъ древа познанія добра и зла. Душа сначала хранитъ заповѣдь и живетъ въ согласіи съ Разумомъ и Волею; но затѣмъ, по внушенію Гордости, Безумія и другихъ олицетворенныхъ пороковъ, нарушаетъ повелѣніе Мудрости, теряетъ гармонію своихъ силъ, проситъ у Срама ризы и скрывается. Мудрость ищетъ Душу и призываетъ ее къ себѣ:

Гдѣ едемскій гражданинъ? Гдѣ ся водворяетъ?
Кое нѣдро райское его сокрываетъ?

Разгнѣванная Мудрость предаетъ Душу во власть Смерти, которая и отводитъ ее въ адъ.

Во второмъ актѣ Вражда (уже знакомая намъ фигура „Ериннѣсъ“) торжествуетъ, вмѣстѣ съ семью смертными грѣхами, побѣду надъ міромъ; Разумъ и Воля сѣтуютъ о гибели Души. Миръ Божій (Misericordia), тронутый положеніемъ Души и печалью о ней всей твари, рѣшается примирить грѣшную душу съ Богомъ и для этого искоренить Гордость и Безуміе.

Въ третьемъ актѣ Миръ, Вѣра и Надежда приступаютъ къ престолу Мудрости и умоляютъ ее простить страждущую Душу; но этому

---

[1]) *Мудрость Предвѣчная*, во едемскомъ душу разумную вертоградѣ наздавшая, самоизвольнѣ же въ плѣнъ ада восхищенную отъ погибели вѣчной къ первому рая блаженству любве Божія довлетвореніемъ возведшая, чрезъ благородныхъ Россіи младенцовъ въ училищномъ Коллегіумѣ Кіево-могилеанскомъ стихотворнимъ сложеніемъ 1703 явствовася. См. *Труды Кіевск. дух. ак.* 1866, № 11, стр. 362—368; *Петровъ*, Очерки изъ ист. южнорусск. лит. XVIII в., 31—32.

противятся Справедливость и Гнѣвъ Божій. Тогда является Любовь и сама рѣшается пострадать для спасенія несчастной Души; она вступаетъ въ борьбу съ Враждою, Безуміемъ и Двоедушіемъ и побѣждаетъ ихъ, возрождая Душу.

Тотъ же самый сюжетъ и почти въ такой же формѣ обработанъ въ трехъ-актномъ дѣйствѣ, разыгранномъ въ Ростовской школѣ св. Димитрія, съ тою только разницею, что здѣсь аллегорическая исторія грѣхопаденія и искупленія пріурочена не къ страстной, а къ рождественской драмѣ. Вѣрная догматическому ученію церкви, рождественская драма среднихъ вѣковъ почти всегда предпосылала картину грѣхопаденія изображенію рождества Спасителя: только тогда являлось оно зрителю въ своемъ истинномъ значеніи. Въ нѣмецкихъ народно-драматическихъ представленіяхъ Adam und Eva-Spiel (Paradeisspiel) и до сихъ поръ обыкновенно соединяется съ рождественскою пьесой [1]).

Ростовское дѣйство [2]) начинается совершенно также, какъ и „Мудрость Предвѣчная": Благодать Божія возводитъ человѣка на престолъ и даетъ ему заповѣдь не вкушать отъ древа познанія добра и зла. Но человѣкъ, поддавшись внушенію Лести діавольской, нарушаетъ заповѣдь и за то наказывается Гнѣвомъ Божіимъ. Злоба грѣховная свергаетъ его съ престола и предаетъ въ жертву Смерти Второй актъ представляетъ побѣду Давида надъ Голіаѳомъ, какъ прообразъ побѣды Христа надъ Злобою. Въ третьемъ актѣ молнія побиваетъ діаволовъ, кующихъ оружіе на міръ, и человѣкъ привѣтствуетъ восходящее солнце, означающее собою Христа. Любовь Божія является на спасеніе міра и возвращаетъ человѣку его престолъ.

Димитрію Ростовскому приписывается также комедія „Кающійся Грѣшникъ" [3]), содержаніе которой кн. Шаховской передаетъ такъ:

Сцена изображаетъ пустынный видъ. Въ срединѣ стоятъ три существа: грѣшникъ, его ангелъ-хранитель и демонъ. Грѣшникъ — въ бѣлой одеждѣ, скрытой подъ черными нашивками, на которыхъ на-

---

[1]) *Weinhold*, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland, 299—334; *Schröer*, Deutsche Weihnachtspiele aus Ungarn, 123—141, 142—150, 200; *Peter*, Volksthümliches aus Oesterreichisch Schlesien, I, 263—378; *P. Rosegger*, Heimgarten (журналъ), I (1876), 860—874; *Hartmann*, Volkschauspiele, по указателю.

[2]) Его программа напечатана *А. А. Титовымъ* въ брошюрѣ: Новыя данныя о св. Димитріѣ Ростовскомъ М. 1881, стр. 21—24.

[3]) *Штелинъ*, l. c.; *Шаховской*, Лѣтоп. русск. театра, въ *Пантеонѣ* 1840; *Веселовскій*, Стар. театръ, 357—358.

писаны всѣ его прегрѣшенія. Рѣчи ангела и демона дополняются двумя невидимыми хорами ихъ собратій. Хоръ ангеловъ восхваляетъ милосердіе и благость Божію, — и грѣшникъ готовъ покаяться; но, опустивъ глаза, онъ видитъ свою одежду, ужасается бездны грѣховной и богохульствуетъ; адъ радуется новой добычѣ. Но ангелы воспѣваютъ прощеніе разбойника; это обуздываетъ отчаяніе грѣшника, и онъ отъ всего сердца начинаетъ молитву. По мѣрѣ покаянія, нашивки спадаютъ одна за другою и, наконецъ, обнаруживается бѣлая одежда, символъ невинности. Но борьба утомила человѣка; смерть близка; онъ умираетъ, и душа его возносится къ небу при пѣніи ангеловъ, тогда какъ въ аду слышатся отчаянные крики и скрежетъ зубовъ. Кн. Шаховской сообщаетъ, что эта пьеса была представлена даже при дворѣ императрицы Елизаветы Петровны, при участіи Волкова и Дмитревскаго; но это извѣстіе представляется сомнительнымъ, — особенно въ виду того, что въ такъ-называемой „Хроникѣ Носова“ [1]) помѣщена афиша этого представленія съ прибавкой дѣйствующихъ лицъ, не упомянутыхъ въ пересказѣ кн. Шаховского.

Далѣе, мы имѣемъ еще извѣстіе о подобномъ же аллегорическомъ представленіи, которое академикъ І. Г. Гмелинъ видѣлъ въ Тобольскѣ, на Пасхѣ, 15-го апрѣля 1734 года. Пьеса открылась пѣніемъ. Потомъ явился мальчикъ (прологъ) и поздравилъ съ праздникомъ Пасхи. Затѣмъ явился человѣкъ весь черный, представлявшій діавола; онъ гналъ передъ собою дряхлаго старика съ сѣдою бородою, который жалобно кряхтѣлъ и представлялъ обычные недуги старости: это былъ Адамъ. Діаволъ всячески издѣвался надъ нимъ и, наконецъ, клалъ ему на плечи чучело змѣи съ яблокомъ въ пасти; полумертвый Адамъ падалъ на землю. Тогда выходила смерть съ косой и хотѣла овладѣть старикомъ; но діаволъ противился тому и выкидывалъ разныя штуки. Наконецъ, показывался Христосъ съ крестомъ въ одной и вѣнцомъ въ другой рукѣ; діаволомъ овладѣвала трусость, и онъ, послѣ неудачныхъ попытокъ спрятаться, убѣгалъ со сцены. Сила Креста возвращала Адаму жизнь; приказавъ старику встать, Христосъ возлагалъ на него золотой вѣнецъ. Адамъ не зналъ, какъ благодарить Искупителя; Христосъ уводилъ его на небо. Гмелинъ прибавляетъ, что эта пьеса, разыгранная мальчиками, была написана

[1]) Стр. 101—102. Свидѣтельства этой „Хроники“ о театральныхъ представленіяхъ до временъ Екатерины II мы вообще считаемъ не заслуживающими довѣрія.

въ стихахъ [1]). Очевидно, здѣсь мы имѣемъ дѣло съ однимъ изъ произведеній Кіевской школы. Въ объясненіе того, какимъ образомъ кіевская пьеса попала въ Сибирь, слѣдуетъ припомнить, что Тобольскій митрополитъ Филоѳей Лещинскій (1702—1727), воспитанникъ Кіевской академіи, по свидѣтельству сибирской лѣтописи, „былъ охотникъ до театральныхъ представленій, славныя и богатыя комедіи дѣлалъ, и когда должно на комедію зрителямъ собиратца, тогда онъ, владыка, въ соборные колокола на сборъ благовѣстъ производилъ". При преемникѣ Филоѳея, также воспитанникѣ Кіевской академіи, митрополитѣ Антоніи Стаховскомъ, ученики и учителя Тобольской архіерейской (тогда уже славяно-латинской) школы на святкахъ разыгрывали пьесы духовнаго содержанія по домамъ, получали за то вознагражденіе, и собранныя такимъ образомъ деньги шли частью на содержаніе учащихся, частью—на жалованье учащимъ [2]). Вообще великорусскія духовныя школы XVIII столѣтія, устроенныя, какъ извѣстно, подъ руководствомъ архіереевъ малоруссовъ и по типу ихъ almae matris—академіи Кіевской, долго сохраняли въ своихъ стѣнахъ традиціи южно-русскаго школьнаго театра.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть, что въ „Росписи комедіантскихъ дѣйствъ" театральной библіотеки великой княжны Наталіи Алексѣевны (1723) указана еще одна пьеса на ту же тему: „Искупленіе человѣка отъ паденія его" [3]). Съ дальнѣйшимъ развитіемъ той же темы въ формѣ драматической аллегоріи мы еще встрѣтимся въ пьесахъ Сильвестра Ляскоронскаго, Митрофана Довгалевскаго и др. Отдѣльно должна быть поставлена „Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ" изъ репертуара Грегори, такъ какъ она не принадлежитъ къ числу школьныхъ пьесъ.

Къ XVII столѣтію относится еще небольшая южно-русская пьеса: „Розмова во кратцѣ о душѣ грѣшной, судъ принявшей отъ судіи справедливаго Христа Спасителя" [4]). Картина суда представлена здѣсь въ шести явленіяхъ. Въ первомъ архангелъ Михаилъ вызы-

---

[1]) *I. G. Gmelin*, Reise durch Sibirien I, 144—145; ср. *Flögel*, Gesch. der komischen Litteratur, 1787, IV, 27—28. *Н. С. Тихонравовъ* (*Лѣтоп. русск. лит.* III, отд. 2, стр. 38) считаетъ эту пьесу нѣмою (mystère mimé),—что̀ прямо противорѣчитъ показанію Гмелина.

[2]) *Сулоцкій*. Семинарскій театръ въ старину въ Тобольскѣ, въ *Чтеніяхъ Общ. Ист.* 1870, II, отд. 5, стр. 153—157; первоначально, подъ заглавіемъ: „Начало театра въ Сибири",—въ *Тобольск. Губ. Вѣд.* 1858, № 12, стр. 254—256.

[3]) *Пекарскій*, Наука и Лит., I, 430.

[4]) Напечатана *Ц. Г. Нейманомъ* въ *Кіевск. Стар.* 1884, № 6, стр. 289—305.

ваетъ умершихъ изъ гробовъ, чтобы они въ качествѣ публики присутствовали на судѣ и были свидѣтелями, что правосудіе Божіе не творится подъ вліяніемъ ярости и гнѣва, а руководствуется лишь справедливостью. Во второмъ—Судія приказываетъ Михаилу ввести подсудимую душу, которая, не видя возможности защищаться, готова и безъ суда идти въ адъ; на нее набрасывается діаволъ, но ангелъ-хранитель, ея защитникъ, требуетъ свободы подсудимой до произнесенія приговора. Судія формулируетъ обвиненіе на основаніи представленнаго діаволомъ списка злыхъ ея дѣлъ; душа старается чѣмъ-нибудь оправдаться и проситъ о помилованіи. Ангелъ-хранитель, въ свою очередь, предъявляетъ списокъ добрыхъ ея дѣлъ и проситъ принять ихъ во вниманіе. Судія назначаетъ провѣрку доказательствъ обвиненія и защиты,—провѣрка производится въ третьемъ явленіи на вѣсахъ: злыя дѣла перевѣсили, и ангелъ-хранитель отступаетъ отъ души. Въ четвертомъ явленіи душа желаетъ оправдаться въ послѣднемъ словѣ, но совѣсть („сумлѣня") и дьяволъ побѣждаютъ ее. Въ пятомъ явленіи Судія, поставивъ вопросъ о виновности, требуетъ отъ 12-ти апостоловъ (присяжныхъ) сентенціи. Всѣ высказываются за обвиненіе, одинъ только Іоаннъ повергаетъ участь души на милосердіе Судіи. Наконецъ, въ шестомъ явленіи, Судія, убѣдившись, что всѣ признаютъ душу достойною наказанія, „видаетъ декретъ, абы по дѣламъ отнесла заплату".

Подобное же изображеніе небеснаго суда, со всѣми формами польскаго судопроизводства, представляетъ іезуитская пьеса Pro decollatione S. Iohannis[1]). Кровь Іоанна вопіетъ къ божественному Правосудію; Правосудіе повелѣваетъ вызвать на судъ Ирода, Иродіаду и всѣ Иродовы грѣхи; гнѣвъ Божій пишетъ „позывъ"; діаволъ исполняетъ его; Кровь произноситъ обвинительную рѣчь; Гнѣвъ и Отмщеніе даютъ заключеніе о виновности подсудимыхъ; Правосудіе постановляетъ приговоръ, и діаволъ тотчасъ же уноситъ обвиненныхъ въ адъ. Кровь благодаритъ Правосудіе, и пьеса заключается соотвѣтствующимъ нравоученіемъ.

Таковы старѣйшія изъ извѣстныхъ намъ произведеній южно-русской драматической литературы. Всѣ эти школьныя дѣйства отличаются совершенною отрѣшенностью отъ живой дѣйствительности и сухимъ, отвлеченнымъ дидактизмомъ. Авторы ихъ имѣли въ виду не столько драматическій интересъ, сколько нравственное назиданіе

---

[1]) Рук. Имп. Публ. Б-ки, польск. Q. XIV. 80, л. 15.

слушателей; оттого во всѣхъ этихъ пьесахъ почти нѣтъ дѣйствія, и во всякой тирадѣ, почти во всякомъ монологѣ того или другого лица сквозитъ самая шаблонная мораль; оттого и изложеніе ихъ отличается напыщеннымъ слогомъ и тяжелымъ языкомъ; неуклюжій силлабическій стихъ еще болѣе содѣйствуетъ впечатлѣнію безжизненности этихъ упражненій піитическаго класса. На всѣхъ дѣйствахъ лежитъ печать холодно-офиціальнаго, безучастнаго, казеннаго отношенія къ предмету. Никакого свободнаго творчества здѣсь нѣтъ, да и не могло быть: фантазія автора здѣсь или вовсе не дѣйствовала, или дѣйствовала слишкомъ вяло и лѣниво, придавленная тяжестью школьныхъ правилъ. Весь матеріалъ былъ данъ уже готовымъ въ библейскомъ разказѣ и въ главѣ de symbolis faciendis; оставалось только заключить этотъ матеріалъ въ опредѣленныя рамки, подобрать подходящія аллегоріи, связать ихъ, чисто внѣшнимъ образомъ, съ фактическою стороною дѣйствія и изложить все это опредѣленнымъ стихотворнымъ размѣромъ. Очевидно, душа писателя была въ сторонѣ отъ такой работы, и все дѣло ограничивалось педантическимъ крохоборствомъ, безъ всякаго проблеска не только таланта, но хотя бы какой-нибудь живой мысли. Только въ XVIII столѣтіи, со временъ Ѳеофана Прокоповича и подъ непосредственнымъ вліяніемъ даннаго имъ примѣра, южно-русская школьная драма измѣняетъ свой первоначальный характеръ и начинаетъ понемногу сближаться съ жизнью.

На великорусскомъ сѣверо-востокѣ, въ Москвѣ, школьная драма является лишь въ самомъ концѣ XVII столѣтія, послѣ основанія славяно-греко-латинской академіи, и входитъ въ обычай въ началѣ XVIII вѣка, послѣ того какъ Петръ великій, въ 1701 году, указалъ „завесть въ Академіи ученія латинскія“ [1]). Ранѣе, за сто лѣтъ передъ тѣмъ, попытка завести въ Москвѣ представленія духовныхъ пьесъ была сдѣлана іезуитами, прибывшими сюда вмѣстѣ съ первымъ Самозванцемъ. Такъ, по крайней мѣрѣ, понимаемъ мы извѣстіе хронографовъ „о сотвореніи ада на Москвѣ-рѣкѣ Растригою“. Авторъ съ ужасомъ разсказываетъ объ этомъ зломъ дѣлѣ: „И сотвори себѣ въ маловременнѣй жизни потѣху, а въ будущій вѣкъ знаменіе превѣчнаго своего домовища, его же въ россійскомъ государствѣ, ни въ которыхъ во иныхъ, кромѣ подземнаго, никто же видѣ на земли,—адъ превеликъ зѣло, имѣющъ у себе три главы,—

[1]) *Смирновъ*. Исторія Моск. ак., 80.

и содѣла обоюду челюсти его отъ мѣди бряцало веліе; егда же разверзаетъ челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящимъ ту является, и веліе бряцаніе исходитъ изъ гортани его, зубы же ему имѣющу осклабленнѣ и ногты ему яко готовы на ухапленіе, и изъ ушію его якоже пламени распалавшуся; и постави его, проклятый онъ, прямо себе, на Москвѣ рѣцѣ, себѣ во обличеніе, даже ему изъ превысочайшихъ обиталищъ своихъ зрѣти нань всегда и готову быти въ нескончаемыя муки во нь на вселеніе и съ прочими единомысленники своими" [1]).

Этотъ адъ, конечно, составлявшій часть декораціи для духовной пьесы школьнаго типа [2]), послѣ смерти Самозванца былъ сожженъ вмѣстѣ съ его тѣломъ, какъ порожденіе величайшаго нечестія, и только сто лѣтъ спустя, уже при совершенно измѣнившихся обстоятельствахъ, явилась возможность снова устроить подобное же зрѣлище.

Одинъ изъ первыхъ южно-русскихъ ученыхъ, прибывшихъ въ Москву въ царствованіе Алексѣя Михайловича, Симеонъ Полоцкій (1628—1680 гг.) былъ первымъ писателемъ, попытавшимся ввести въ великорусскую литературу неизвѣстный ей до тѣхъ поръ драматическій родъ. Отъ него мы имѣемъ двѣ комедіи: 1) О Навходоносорѣ, о тѣлѣ златѣ и о тріехъ отроцѣхъ, въ пещи не сожженныхъ, и 2) Комедія притчи о блудномъ сынѣ. Первая изъ этихъ пьесъ, несомнѣнно, обязана своимъ появленіемъ московскому пещному дѣйству [3]). Симеонъ, всегда свысока относившійся къ московскимъ церковнымъ обычаямъ, находилъ постановку этого дѣйства слишкомъ грубою и неискусною и потому пожелалъ разработать эту тему въ пьесѣ, написанной стихами, согласно правиламъ школьной піитики, и вообще дать содержанію пещного дѣйства литературную форму. Для болѣе стройнаго и полнаго развитія сюжета, онъ призналъ необходимымъ ввести въ пьесу самого Навуходоносора, какъ главнаго виновника тѣхъ бѣдъ, которыя угрожаютъ тремъ отрокамъ,—его бояръ Амира, Зардана и Навусара, казначея, воиновъ, музыкантовъ, народъ и пр. Дѣйствіе открывается прологомъ („предисловецъ"), въ которомъ сначала идутъ похвалы царю, указывается, что не таковъ былъ Навуходоносоръ, и излагается содержаніе пьесы:

---

[1]) *А. Поповъ*. Изборникъ слав. и русск. сочиненій, внесенныхъ въ хронографы, стр. 237, 272, 276.

[2]) Можетъ быть, это былъ парадный аллегорическій спектакль, ludus caesareus.

[3]) Она напечатана въ *Др. Росс. Вивліоѳ.*, VIII², 158—168 и у *Тихонравова*, Русск. драм. произв., I, 324—336. Ср. *Майкова*, Симеонъ Полоцкій, въ *Древн. Нов. Росс.* 1876, т. III, 368—369.

То комидійно мы хощемъ явити
И аки само дѣло представити
Свѣтлости твоей и всѣмъ предстоящимъ
Княземъ, бояромъ, вѣрно ти служащимъ,
Въ утѣху сердецъ. Здрави убо зрите,
А насъ въ милости своей сохраните.

Самая пьеса, начинающаяся хвастливою рѣчью Навуходоносора, представляетъ распространеніе пещного дѣйства въ довольно длинный актъ, прерываемый иногда музыкою („играніемъ"). Грубыя рѣчи халдеевъ пещного дѣйства сохранены и здѣсь. Такъ, напримѣръ, одинъ халдей говоритъ:

Азъ и двѣ кожѣ готовъ есмь издрати
Съ едного хребта, а самъ не страдати.

Другой:

Мнѣ евреина толь сладко убити,
Якоже меда сладка чашу пити.

Пьеса оканчивается эпилогомъ, изъ котораго видно, что она была представлена въ присутствіи царя: дѣйствующія лица благодарятъ его за милостивое вниманіе:

Пресвѣтлый царю и благочестивый,
Богомъ вѣнчанный и христолюбивый!
Благодаримъ тя о сей благодати,
Яко изволилъ дѣйства послушати;
Свѣтлое око твое созерцаше
Комидійное сіе дѣйство наше, и т. д.

Комедія о Навходоносорѣ, конечно, представляетъ значительный шагъ впередъ, въ отношеніи литературнаго искусства, сравнительно съ пещнымъ дѣйствомъ; тѣмъ не менѣе, и связь ея съ церковнымъ обрядомъ еще даетъ себя чувствовать въ значительной мѣрѣ: въ пьесу введены священныя пѣснопѣнія изъ 3-й главы пророка Даніила, на котораго авторъ прямо и ссылается; многіе стихи представляютъ очень близкое переложеніе библейскаго разказа (читавшагося во время пещного дѣйства) и т. д.

„Комидія притчи о блудномъ сынѣ" уже гораздо оригинальнѣе [1]).

---

[1]) Рук. Имп. П. Библ., F. XIV. 6, и Погодинскаго собранія № 1378. Напечатана уже по смерти автора, въ 1685 г., въ видѣ книжки въ 4-ку, въ которой находятся: 37 картинокъ съ текстомъ, 20 листковъ съ однимъ текстомъ и 8 маленькихъ, добавочныхъ листочковъ тоже только съ текстомъ, а всего 65 листковъ, изъ которыхъ каждый отпечатанъ особою дощечкою, только съ одной стороны, другая же сторона оставлена чистою. Перепечатана въ *Др. Росс. Вивл.*,

Симеонъ Полоцкій обработалъ въ драматической формѣ евангельскую притчу, которою съ давнихъ поръ усердно пользовались французскіе, англійскіе и въ особенности нѣмецкіе писатели, а затѣмъ и польскіе авторы школьныхъ дѣйствъ [1]). Его пьеса, написанная по всѣмъ правиламъ школьной піитики, состоитъ изъ шести дѣйствій или частей:

Всю на шесть частей притчю раздѣлихомъ;

послѣ каждой части слѣдуетъ хоръ („пѣвцы поютъ") и интермедія:

По всякѣй оныхъ (частей) нѣчто примѣсихомъ
Утѣхи ради, ибо все стужаетъ,
Еже едино безъ премѣнъ бываетъ.

Самыя интермедіи не сохранились, и о существованіи ихъ мы узнаемъ только изъ пролога и изъ помѣтъ послѣ каждаго акта: „будетъ intermedium" [2]).

Въ прологѣ говорится о содержаніи комедіи и о пользѣ театральныхъ представленій:

Благородніи, благочестивіи,
Государіе премилостивіи!
Не тако слово въ памяти держится,
Якоже еще что дѣломъ явится.
Христову притчю дѣйствомъ проявити
Здѣ умыслихомъ и чиномъ вершити.
О блудномъ сынѣ вся рѣчь будетъ наша,
Аки вещь живу, узритъ милость ваша [3]).

VIII², 34—59; Русск. Драм. произв., I, 296—326 и у *Ровинскаго*, Русск. нар. карт. III, 8—38. См. также *Сынъ Отеч.* 1838, XII, 110—112.

[1]) Отъ XVI столѣтія до насъ дошло болѣе 12-ти нѣмецкихъ пьесъ на эту тему. Онѣ разобраны въ изслѣдованіи *Hugo Holstein*'а: Das Drama v. Verlornen Sohn, Geestemünde (Progr.), 1880. Изъ стѣнъ школы комедія о блудномъ сынѣ перешла въ народъ (*Hartmann*, o. c., 264—276) и даже разыгрывалась на кукольномъ театрѣ *Franz Horn*. Leben und Wissenschaft, Kunst und Religion, Berl. 1807, S. 187 и сл.). Изъ польскихъ пьесъ этого содержанія въ особенности интересна Comoedia de filio prodigo, въ рукописи Имп. П. Библ. Q. XIV. 80; здѣсь блудный сынъ носитъ польское имя: *Станиславъ Гарвацкій*, а слуги и пріятели, съ которыми онъ пьянствуетъ, называются: Nalewajko, Drapichwost, Wystrzasalski, Obciwiarski и пр.

[2]) Въ рукописи „Риѳмологіона" (Моск. синод. библ. № 287) слово *intermedium* приписано, въ одномъ мѣстѣ, рукою самого Полоцкаго.

[3]) Ср. прологъ къ комедіи о Навходоносорѣ:

То комидійно мы хощемъ явити
И аки само дѣло представити.
. . . .
Велію пользу можетъ притча дати,
Токмо извольте прилежно внимати.

На картинкѣ [1]), поясняющей этотъ прологъ, изображена сцена съ поднятою занавѣсью; рампа освѣщена плошками; передъ нею, на длинной скамейкѣ со спинкою, сидятъ зрители въ нѣмецкомъ платьѣ, въ круглыхъ шляпахъ и длинныхъ завитыхъ парикахъ. На сценѣ—актеръ, произносящій рѣчь къ зрителямъ; онъ въ короткомъ нижнемъ платьѣ, чулкахъ и башмакахъ, въ плащѣ, откинутомъ назадъ; на головѣ—круглая шляпа; лѣвая рука поднята кверху. Такую же точно фигуру видимъ и на картинкѣ, приложенной къ эпилогу, въ которомъ подтверждается высказанное въ прологѣ о пользѣ комедіи:

Видѣсте притчю, Христомъ изреченну,
По силѣ дѣломъ здѣсь воображенну,
Дабы Христовымъ словамъ въ сердцахъ быти
Глубже писаннымъ, чтобы не забыти.

Въ первой части на сцену выходитъ отецъ съ двумя сыновьями и многими слугами; онъ благодаритъ Бога за всѣ милости къ нему, затѣмъ даетъ совѣты сыновьямъ и дѣлитъ между ними свое имущество. Старшій въ длинномъ монологѣ благодаритъ отца; младшій проситъ позволенія посѣтить чужія страны, такъ какъ онъ желалъ бы прославить не только себя, но и весь свой родъ:

Свѣщи подъ сосудомъ не лѣпо стояти:
Съ солнцемъ азъ хощу тещи и сіяти.
Заключеніе видитъ ми ся быти—
Въ отчинной странѣ юность погубити.
Богъ волю далъ есть: и птицы летаютъ,
Звѣріе въ лѣсахъ вольно пребываютъ:
И ты мнѣ, отче, изволь волю дати,
Разумну сущу, весь міръ посѣщати.

Отецъ старается отговорить его, выставляя на видъ, что „юности воля сія нѣсть спасенна“ и что посѣщать чужія страны надо съ умомъ, а сынъ еще „не у добрѣ изученъ“; онъ совѣтуетъ молодому человѣку сперва „вящше пріучитися“ въ домѣ, а потомъ уже пускаться въ далекое странствіе; но сынъ настаиваетъ на своемъ:

Что стяжу въ дому? чему изучуся?
Лучше въ странствіи умомъ сбогачуся.

На самомъ дѣлѣ, однако, онъ стремится вовсе не къ пріобрѣте-

---

[1]) По изслѣдованію *Д. А. Ровинскаго* (Русск. нар. карт., IV, 521), картинки комедіи гравированы по рисункамъ голландскаго гравера *Пикара* его сыномъ и русскими мастерами Леонтіемъ *Бунинымъ* и Григоріемъ *Тепчегорскимъ*.

нію знаній, а къ вольной, разгульной жизни; пребываніе въ родительскомъ домѣ стѣсняетъ его, и ему хочется пожить на полной свободѣ:

Яко птенецъ, изъ клѣтки на свѣтъ испущенный,
Желаю погуляти, тѣмъ быти блаженный.

Во второй части онъ уже называется „блуднымъ" и пьянствуетъ съ своими рабами; одному изъ нихъ онъ приказываетъ набрать побольше слугъ, обѣщая каждому платить по 100 рублей; съ другимъ играетъ въ зернь и, наконецъ, совершенно пьяный, ложится спать. На рисункѣ, гдѣ слуга приводитъ блудному сыну новыхъ слугъ и, получивъ за это награду, цѣлуетъ, стоя на колѣняхъ, руку господина, у лица послѣдняго написано: „ха, ха, ха!" (въ пьесѣ онъ долженъ смѣяться). При сценѣ, гдѣ блудный сынъ играетъ въ зернь, изображенъ столъ съ картами и деньгами; у слуги и господина въ рукахъ стопы съ виномъ; подлѣ стоитъ женщина, которая также пьетъ, кругомъ—слуги.

Въ третьей части „изыдетъ блудный сынъ похмѣленъ"; слуги утѣшаютъ его и совѣтуютъ опять пить вино (сотвѣтственно этому, на картинкѣ изображена попойка; въ глубинѣ сцены—кровать съ балдахиномъ; около нея—женщина съ обнаженною шеею). Во время попойки сладко-игратели (музыканты) и пѣвцы играютъ и поютъ. Подъ конецъ, слуги отказываются служить блудному сыну и съ крикомъ :„емлимъ!" расхищаютъ все его имущество и разбѣгаются (на рисункѣ представлены слуги, и у лица каждаго изъ нихъ надпись: „емлимъ!").

Въ четвертой части блудный сынъ является свинопасомъ; съ голоду онъ ѣстъ со свиньями; за то, что онъ разогналъ стадо, его сѣкутъ плетьми (наказаніе происходитъ за завѣсой, откуда слышны только крики блуднаго: „Государь, пощади!" На рисункѣ экзекуція представлена на сценѣ). Въ пятой части блудный сынъ возвращается къ отцу, а въ шестой, въ длинномъ монологѣ, читаетъ себѣ нравоученіе:

Познахъ бо нынѣ, юность дурность быти,
Аще кто хощетъ безъ науки жити.

Основная мысль комедіи—съ одной стороны, необходимость науки, образованія, которое одно только и можетъ сдерживать своевольные порывы юности и направлять ея стремленія на разумный путь, съ другой стороны—проповѣдь мягкаго, добродушнаго отношенія старшихъ къ ошибкамъ и проступкамъ неопытной юности. Эта мысль имѣла прямое отношеніе къ интересамъ русской жизни XVII столѣ-

тія, когда въ умахъ молодого поколѣнія стала пробуждаться пытливость и въ обществѣ почувствовалась потребность болѣе широкаго образованія на европейскій ладъ, а люди стараго поколѣнія упорно держались за свою старину, оставаясь вѣрными девизу: „которая земля переставливаетъ обычьи свои, и та земля не долго стоитъ". Симеонъ Полоцкій, какъ человѣкъ просвѣщенный, какъ одинъ изъ дѣятелей весьма немногочисленнаго въ его время кружка новыхъ людей въ Россіи, хотѣлъ своею обработкою евангельской притчи сгладить рѣзкія крайности и примирить неопредѣленныя стремленія молодежи съ консерватизмомъ стариковъ [1]). Въ эпилогѣ комедіи онъ говоритъ:

Юнымъ се образъ старѣйшихъ слушати,
На младый разумъ свой не уповати;
Старимъ,—да юныхъ добрѣ наставляютъ,
Ничто на волю младыхъ не спущаютъ;
Найпаче образъ милости явися,
Въ немъ же Божая милость вобразися,
Да и вы Богу въ ней подражаете,
Покаявшимся удобь прощаете.

Комедія притчи о блудномъ сынѣ, по видимому, очень понравилась современникамъ автора: это можно заключать какъ изъ того, что она была напечатана раньше другихъ однородныхъ произведеній, и притомъ съ иллюстраціями, такъ и изъ того, что она распространялась во многихъ спискахъ. Въ текстѣ пьесы находится много сценическихъ указаній, которыми должны были руководствоваться исполнители. Такъ, напримѣръ, во второй части, при сценѣ игры въ зернь замѣчено: „И тако сядутъ играти и будутъ похищати добро блуднаго и проигрывати"; далѣе: „И напіются"; въ концѣ акта: „И тако блудный спать пойдетъ, сланяяся", и т. п. Послѣ эпилога всѣ дѣйствующія лица должны были выйдти на авансцену и поклониться зрителямъ, „а мусикія запоетъ, и тако разыдутся гости". Но, не смотря на всю приспособленность комедіи къ представленію, мы все-таки не имѣемъ положительныхъ извѣстій о томъ, что она была дѣйствительно играна на московской придворной сценѣ. Отсутствіе обычнаго въ прологахъ и эпилогахъ того времени обращенія къ царю заставляетъ въ этомъ сомнѣваться; съ другой стороны, заглавіе печатнаго изданія: „Исторія или дѣйствіе евангельскія притчи о блудномъ сынѣ бываемое" какъ будто указываетъ на пьесу уже извѣстную, и притомъ

---

[1]) *Майковъ*, l. c., 371—372.

часто представлявшуюся. Что касается до картинокъ этого изданія, то онѣ, какъ уже было замѣчено выше, гравированы по рисункамъ голландца Пикара и воспроизводятъ не московскую сцену, а нѣмецкую или голландскую. Прежде всего, въ нашей комедіи всѣ декораціи замѣняются одною „завѣсой“, изъ-за которой выходятъ дѣйствующія лица и за которую они уходятъ; на картинкахъ же изображена декорація комнаты съ большою сводчатою дверью налѣво отъ зрителя. Далѣе, рампа освѣщена плошками, между тѣмъ какъ въ расходныхъ книгахъ приказа Галицкой чети (въ вѣдѣніи котораго находился московскій театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ) вездѣ показаны расходы на свѣчи; зрители всѣ изображены въ нѣмецкомъ платьѣ, что также было-бы странно для москвичей 1685 года; наконецъ, текстъ комедіи не вездѣ сходится съ текстомъ и содержаніемъ картинокъ. Такъ, напримѣръ, въ комедіи ничего не говорится о женщинахъ, а на картинкахъ онѣ изображены; на одной картинкѣ представлена даже цѣлая сцена, которой въ комедіи не оказывается,—сцена изгнанія блуднаго сына, ограбленнаго слугами, изъ жилища женщинъ, съ которыми онъ прежде пировалъ: „Тогда и прелюбодѣицы ругахуся ему, овая гнаше кочергою, овая же воду ліяше на него; онъ же, избѣжавъ, „увы!“ глаголетъ“. Далѣе слѣдуетъ картинка, изображающая блуднаго въ уныніи, съ текстомъ, взятымъ изъ комедіи, который начинается именно восклицаніемъ: „увы!“

Увы мнѣ, увы! что се сотвориша?
Вся вземше, едва жива оставиша, и т. д.

Такимъ образомъ, рисунокъ недостающей сцены пригнанъ довольно ловко, но, все-таки, является произвольною вставкою издателей комедіи. Очень можетъ быть, что сочиняя свои рисунки, Пикаръ имѣлъ передъ глазами, и отчасти копировалъ, какіе-нибудь иностранные образцы. Недостающая въ нашей комедіи сцена съ женщинами находится въ Moralité de l'enfant prodigue, переведенной на французскій языкъ съ латинскаго (Acolastus, de filio prodigo comoedia) въ 1535 году: здѣсь хозяйка, у которой пировалъ блудный сынъ, и двѣ женщины обираютъ его до конца и потомъ выгоняютъ самымъ постыднымъ образомъ [1]); такую же сцену встрѣчаемъ и въ нѣмецкихъ комедіяхъ, напримѣръ, въ Parabel vam vorlorn Szohn Бурхардта Вальдиса (1527), гдѣ Hurenwirth читаетъ блудному сыну такія же нра-

[1]) *Nisard*, Hist. des livres populaires, I, 191; *Parfait*, Hist. du théâtre franç. III 139; *Пекарскій*, о. с., I, 401.

воученія о послушаніи родителямъ, какъ въ нашей комедіи—десатый слуга; въ комедіи Ганса Сакса, и пр.

Внимательное сличеніе уцѣлѣвшихъ до нашего времени экземпляровъ печатной комедіи привело Д. А. Ровинскаго къ заключенію, что она была издаваема три раза съ однѣхъ и тѣхъ же досокъ [1]). Кромѣ того, въ первой половинѣ XVIII вѣка была издана лицевая притча въ восьми картинкахъ, съ весьма краткимъ пояснительнымъ текстомъ; сцена съ женщинами удержана и въ этомъ изданіи [2]).

Симеону Полоцкому приписывалось сочиненіе еще нѣсколькихъ комедій; но кромѣ этихъ двухъ, включенныхъ имъ самимъ въ свой „Риѳмологіонъ или стихословъ“ (1678 г.) другія до насъ не дошли.

---

1) Русск. нар. карт., IV, 520.
2) Тамъ же, III, 7.

V.

Попытки Симеона Полоцкаго ввести въ Москвѣ южно-русскій обычай драматическихъ дѣйствъ по времени почти совпадаютъ съ появленіемъ у насъ новаго театра, который не имѣлъ уже ничего общаго съ представленіями школьными. Этотъ новый театръ былъ однимъ изъ знаменательныхъ признаковъ поворота въ умственной жизни русскаго общества XVII столѣтія, однимъ изъ плодовъ западной культуры, носителями которой въ Москвѣ явились нѣмцы. Въ началѣ своего царствованія, молодой государь Алексѣй Михайловичъ, отвѣчая внушеніямъ духовенства, стремившагося удержать русскую жизнь въ кругу старыхъ отеческихъ преданій и обычаевъ, и руководясь собственною набожностью, относился ко всѣмъ, даже самымъ невиннымъ проявленіямъ народнаго веселья совершенно отрицательно. Въ 1648 году по всѣмъ городамъ разосланы были царскія грамоты съ крѣпкимъ подтвержденіемъ читать ихъ въ соборахъ по воскресеньямъ и по торжкамъ въ городахъ, волостяхъ, станахъ, погостахъ не по одиножды всѣмъ вслухъ. По этимъ грамотамъ, какъ выразительно замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ [1]), вся земля святорусская должна была обратиться въ одинъ огромный, безмолвный монастырь съ монашескимъ житіемъ и старческимъ поведеніемъ. Строго предписывалось въ домахъ, на улицахъ и въ поляхъ пѣсенъ не пѣть, по вечерамъ на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, въ ладони не бить (то-есть, въ хороводы не играть) и игръ не слушать; на свадьбахъ пѣсенъ не пѣть и не играть глумотворцамъ, органникамъ, смѣхотворцамъ, гусельникамъ, пѣсельникамъ; на святкахъ въ бѣсовское сонмище не сходиться, игръ бѣсовскихъ не играть,

---

[1]) Дом. бытъ русск. царицъ, гл. V.

пѣсенъ не пѣть, загадокъ не загадывать, сказокъ не сказывать, праздно́словіемъ, смѣхотвореніемъ и кощунаніемъ, — такими помраченными и беззаконными дѣлами,— душъ своихъ не губить, личины и платье скоморошеское на себя не накладывать, олова и воску не лить, зернью и въ карты и въ шахматы не играть; на Святой на доскахъ не скакать, на качеляхъ не качаться, скоморохомъ не быть, съ гуслями, бубнами, зурнами, домрами, волынками, гудками не ходить, медвѣдей не водить, съ собаками не плясать, кулачныхъ боевъ не дѣлать, въ лодыги (бабки) не играть,—не говоря уже о ворожбѣ, чародѣйствѣ и вообще о мірскомъ суевѣріи. Словомъ, изъ жизни изгонялись всѣ общественныя и домашнія удовольствія. Ослушниковъ на первый и второй разъ велѣно бить батоги, а въ третій или въ четвертый — ссылать въ ссылку въ украйные городы; гусли, домры, зурны, гудки и всѣ подобные бѣсовскіе гудебные сосуды, а также и хари (маски) велѣно было отбирать, ломать и жечь безъ остатку. Скомороховъ же на первый разъ бить батоги, вдругорядь—кнутомъ и брать пеню по пяти рублей съ человѣка. Подобныя же грамоты были разосланы повсюду и отъ митрополитовъ, которые грозили ослушникамъ наказаніемъ безъ всякаго милосердія и отлученіемъ отъ церкви Божіей [1]).

Девять лѣтъ спустя, въ 1657 году, послѣдовало новое подтвержденіе этого строгаго запрета, наложеннаго на мірское веселье.... Между тѣмъ, время шло, и духъ новой культуры постепенно, но все сильнѣе и сильнѣе подкапывался подъ русскую старину и отчину; русская земля, увлекаясь небывалыми новизнами, начинала „переставливать обычьи свои“; въ общественной жизни, въ литературѣ, въ искусствѣ мало по малу пробивались новыя идеи, болѣе живыя и свободныя, устранявшія прежнюю исключительность. Самъ царь Алексѣй Михайловичъ, въ первое время старавшійся подавать примѣръ строго благочестиваго житія по правиламъ стараго Домостроя, не могъ устоять противъ вѣяній времени и влеченій своей благодушной природы. Назначая „дѣлу время и потѣхѣ часъ“, онъ любилъ послушать пѣсенниковъ и игрецовъ на органахъ, віолахъ и флейтахъ, не прочь былъ посмотрѣть на пляски шутовъ и скомороховъ, которыхъ не мало жило „у государя на верху“, — не прочь былъ иногда позабавиться и запрещенною его же указами игрою въ тавлеи

---

[1]) Акты Историч. IV, № 35; Акты Арх. Эксп. IV, № 59 и 98; *Ивановъ*, Опис. Госуд. Архива, 296.

или въ шахматы; словомъ, на практикѣ онъ не могъ долго оставаться такимъ строгимъ ревнителемъ „старческаго устава", какимъ хотѣлъ быть по внушенной ему теоріи. Мало по малу отвыкая отъ преданій и обычаевъ старины, онъ заинтересовался тѣми новинками европейской культуры, которыя все чаще и чаще появлялись въ Москвѣ и не могли остаться безъ вліянія на окружавшую его обстановку. Нѣмецкая слобода, населенная заѣзжими иноземцами всевозможныхъ профессій, пріобрѣтала для русской жизни все болѣе и болѣе важное значеніе, становилась все болѣе и болѣе необходимою: во всѣхъ областяхъ практической жизни нѣмцы оказывались незамѣнимыми людьми, и какъ правительству, такъ и отдѣльнымъ лицамъ все чаще и чаще приходилось пользоваться ихъ услугами. Ближайшіе къ царю люди,—бояре Ординъ-Нащокинъ, Ртищевъ и въ особенности—знаменитый Артемонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ, женатый на шотландкѣ Гамильтонъ, находились въ постоянныхъ сношеніяхъ съ иностранцами и въ своемъ домашнемъ быту не стѣснялись перенимать заморскіе обычаи и повадки, если это доставляло имъ пользу или удовольствіе: интересовались научными свѣдѣніями, разными художествами и, наконецъ, не виданными до того времени развлеченіями. Вторая супруга царя, Наталья Кирилловна Нарышкина, выросшая въ домѣ Матвѣева, „отца и друга нѣмцевъ", была воспитана въ новыхъ условіяхъ быта; своимъ личнымъ характеромъ и вліяніемъ она содѣйствовала измѣненію образа жизни въ царскихъ теремахъ до такой степени, что Алексѣй Михайловичъ сталъ допускать многое такое, о чемъ не смѣлъ бы и подумать за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ, когда церковные ходы и царскіе выходы доставляли чуть ли не единственную пищу его врожденной любви къ художеству.

Въ числѣ новыхъ иноземныхъ развлеченій, которыми сильно заинтересовался и успѣлъ заинтересовать царя бояринъ Матвѣевъ, первое мѣсто занималъ театръ. Изъ разказовъ русскихъ пословъ, бывавшихъ за границей, давно уже было извѣстно, что въ нѣмецкихъ земляхъ и въ Польшѣ при дворахъ бываютъ „комедіи, по русски— потѣхи"; пріѣзжіе иностранцы, изъ которыхъ иные, можетъ быть, и сами игрывали въ подобныхъ „потѣхахъ", могли сообщать еще болѣе обстоятельныя свѣдѣнія объ ихъ обстановкѣ и содержаніи; иноземныя посольства, постоянно наѣзжавшія въ Москву, нерѣдко имѣли въ своей свитѣ музыкантовъ, фокусниковъ и тому подобныхъ артистовъ; иногда въ Нѣмецкой слободѣ устроивались и настоящія театральныя

представленія. Англійскій посолъ графъ Карлейль, въ описаніи своихъ трехъ поѣздокъ въ Россію, разказываетъ, что въ 1664 году въ посольскомъ домѣ была представлена комедія, доставившая зрителямъ нѣсколько пріятныхъ часовъ [1]). Быть можетъ, подобные любительскіе спектакли бывали въ Нѣмецкой слободѣ и не одинъ разъ, и разказы о нихъ при дворѣ еще сильнѣе возбуждали въ Алексѣѣ Михайловичѣ желаніе познакомиться съ нѣмецкою потѣхой. Увлеченный этимъ желаніемъ, царь, наконецъ, рѣшилъ выписать изъ-за границы труппу актеровъ и завести у себя въ Москвѣ постоянный театръ: 15-го мая 1672 года Матвѣевъ объявилъ своему „пріятелю", полковнику Николаю фанъ-Стадену, царскій указъ: ѣхать къ курляндскому Якубусу князю (герцогу Іакову, 1642—1681 гг.) и, будучи въ Курляндской землѣ, приговаривать великаго государя въ службу рудознатныхъ всякихъ самыхъ добрыхъ мастеровъ, которые бъ руды всякія подлинно знали и плавить ихъ умѣли, да трубачей самихъ добрыхъ и ученыхъ, да которые бъ умѣли всякія комедіи строить; при этомъ было прибавлено, что если фанъ-Стаденъ такихъ людей въ Курляндіи не добудетъ, то ѣхать ему во владѣніе короля Свейскаго и въ Прусскую землю" [2]). Исполняя это порученіе, фанъ-Стаденъ въ іюлѣ наналъ въ Ригѣ восемь человѣкъ актеровъ, а въ октябрѣ сообщилъ Матвѣеву, что ему удалось приговорить „еще три человѣка молодыхъ, которые на всѣхъ играхъ играютъ, чего никогда впредь сего на Москвѣ не слыхано". Черезъ мѣстныхъ рижскихъ актеровъ онъ вступилъ въ сношенія съ наиболѣе извѣстными изъ германскихъ странствующихъ труппъ. Во главѣ одной изъ этихъ труппъ стоялъ чрезвычайно популярный сценическій дѣятель того времени, магистръ Іоганнъ Фельтенъ, который, вмѣстѣ съ своимъ товарищемъ „Чарлусомъ" (по видимому, англичаниномъ) и труппою изъ двѣнадцати человѣкъ соглашался на предложеніе фанъ-Стадена ѣхать въ Москву. Съ такимъ же предложеніемъ обратился царскій посланецъ и къ примадоннѣ

---

[1]) La relation des trois ambassades etc., nouv. édition, revue et corr. par le pr. *Aug. Galitzyne*. P. 1857, p. 76. Cp. *Wesselofsky*, Deutsche Einflüsse, 11.

[2]) *Тихонравовъ*, Русск. драм. произв. I, стр. VII—VIII. Подробные документы о миссіи фонъ-Стадена, которыми мы, къ сожалѣнію, не могли пользоваться, находятся въ Моск. Гл. Архивѣ Мин. Иностр. Дѣлъ, Выѣзды въ Россію, 1671, № 3; 1672—1677, № 1. См. *Цвѣтаева* Генералъ Н. Бауманъ и его дѣло. М. 1884, стр. 50.

копенгагенской оперы, Аннѣ Паульсонъ. Такимъ образомъ, фанъ-Стаденъ, какъ человѣкъ образованный и, очевидно, любитель театра, предполагалъ познакомить московскій дворъ со всѣмъ тѣмъ, что представляла тогдашняя нѣмецкая сцена самаго новаго и лучшаго. Драматическій репертуаръ Фельтена былъ въ то время, такъ сказать, послѣднимъ словомъ нѣмецкаго театра; опера только что начинала входить въ моду въ Германіи, и еслибы желанія фанъ-Стадена исполнились, то русская сцена, при самомъ своемъ основаніи, была бы поставлена наравнѣ съ нѣмецкою. Но эти ожиданія не сбылись. Нѣмецкіе актеры, сначала заявившіе готовность принять условія фанъ-Стадена (вѣроятно, очень заманчивыя), потомъ отказались отъ поѣздки въ Россію: они были напуганы трудностями пути и неблагопріятными разказами объ этой далекой, варварской странѣ, откуда очень трудно выбраться, и гдѣ иностранцамъ грозятъ иногда „кнутомъ и Сибирью". Вернувшись изъ своей поѣздки въ декабрѣ 1672 года, фанъ-Стаденъ привезъ съ собою только одного трубача да четырехъ музыкантовъ.

Между тѣмъ желаніе царя поскорѣе увидать нѣмецкую театральную потѣху было такъ сильно, что отправивъ фанъ-Стадена за иноземными „экомендіантами", онъ рѣшилъ не дожидаться результатовъ этой поѣздки и устроить театръ домашними средствами, при помощи своихъ московскихъ нѣмцевъ. Матвѣевъ обратился въ Нѣмецкую слободу съ запросомъ, нѣтъ ли такого человѣка, который могъ бы сочинить и представить комедію. Ему было указано на пастора Іоганна Готфрида Грегори, которому, такимъ образомъ, волей-неволей пришлось заняться неожиданнымъ и не подходящимъ для него дѣломъ,—устраивать театръ, собирать и обучать труппу актеровъ и музыкантовъ и сочинять комедіи.

Іоганнъ Готфридъ Грегори (Gregorii), уроженецъ Мерзебурга [1]),

---

[1]) Главнымъ источникомъ для біографіи Грегори служатъ записки *Лаврентія Ринтубера*: Relation du voyage en Russie fait en 1684 par *L. Rinhuber*. Berl. 1883 (см. объ этой книгѣ статью проф. *Брюкнера* въ *Historische Zeitschrift* 1884, тетр. 5 и *А. И. Фехнера* въ *Spb. Ztg.* 1883, № 232) и дѣло генерала Ник. Баумана въ Моск. Гл. Архивѣ М-ва Ин. Д. См. *Цвѣтаева*, „Дѣло ген. Баумана" и „Памятники къ исторіи протестантства въ Россіи", т. I. Далѣе—нѣкоторыя документальныя данныя можно найдти въ книгѣ: Die evangelische Ecclesia militans in Moskau vor zwei Jahrhunderten, Berl. 1865 и въ соч. пастора *Fechner*'а: Chronik der evangelischen Gemeinden in Moskau, B. I, M. 1876. Что Грегори родомъ изъ *Мерзебурга*, а не изъ Марбурга (какъ сказано въ трудахъ гг. *Тихонравова* и *Цвѣтаева*), объ этомъ свидѣтельствуетъ онъ самъ, у *Ринтубера*, о. с. 10.

былъ сынъ медика Виктора Грегори; мать его, по смерти мужа, вышла за другаго медика, извѣстнаго впослѣдствіи Лаврентія Блюментроста. Въ Москву онъ пріѣхалъ въ первый разъ въ октябрѣ 1658 года и опредѣлился учителемъ церковной школы въ приходѣ пастора Фадемрехта; раньше служилъ нѣкоторое время въ военной службѣ, въ Швеціи, а потомъ—въ Польшѣ, въ Ганчевскомъ рейтарскомъ полку. Ко времени прибытія Грегори въ Москву, въ Нѣмецкой слободѣ было двѣ лютеранскія церкви: одна, при которой служилъ Фадемрехтъ, имѣла прихожанами такъ называемыхъ „старыхъ нѣмцевъ", то-есть такихъ, которые вели свой родъ отъ первыхъ жителей слободы—плѣнныхъ эпохи Грознаго, или вообще были въ Москвѣ старожилами; другая церковь, называвшаяся обыкновенно „офицерскою", принадлежала нѣмцамъ нововыѣзжимъ, и при ней находился сначала пасторъ Якоби, а затѣмъ, по смерти его, пасторъ Фокеродтъ. Послѣдняго вызвалъ въ Москву „Датскія земли полковникъ и инженеръ и гранатный мастеръ Миколай Бовманъ" (Бауманъ), приглашенный на русскую службу, вмѣстѣ съ другими офицерами, въ 1657 году. Бауманъ содержалъ Фокеродта на свой счетъ и взялъ его въ 1659 году вмѣстѣ съ собою въ Малороссію, въ походъ противъ гетмана Выговскаго и Крымскаго хана. Возвратившись изъ этого похода уже въ генеральскомъ чинѣ, Бауманъ занялъ среди жителей Нѣмецкой слободы почетное и весьма вліятельное положеніе, въ особенности въ церковныхъ дѣлахъ, какъ старшина прихода офицерской церкви, на перестройку и содержаніе которой онъ жертвовалъ свои деньги. Съ увеличеніемъ количества прихожанъ этой церкви, благодаря наплыву нѣмецкихъ офицеровъ въ началѣ 1660 годовъ, Бауманъ пожелалъ имѣть при ней второго пастора. Его вниманіе остановилось на Грегори, который уже успѣлъ пріобрѣсти нѣкоторую извѣстность своею смѣтливостью, начитанностью и въ особенности—краснорѣчіемъ. Въ это время Грегори, желая докончить свое образованіе, собирался уѣхать изъ Москвы. Генералъ послалъ за нимъ въ погоню стрѣльцовъ, призвалъ его къ себѣ и потребовалъ клятвеннаго обѣщанія и поручительства, что онъ вернется въ Москву пасторомъ [1]). Грегори отправился въ Іену, получилъ тамъ степень

---

[1]) Generalis Baumannus eum per strelizas imperatorios iterum accersi jubet, jurare eum cogit et per fidei jussores se reversurum in Moscoviam pastorem spondere. *Rinhuber*, 43. „Просили его генералъ Бовманъ съ начальными людьми и дали ему писмо, чтобъ онъ ѣхалъ въ Цесарскую землю и сталъ въ пасторы, а ставъ въ пасторы, пріѣхалъ въ Москву"—показаніе Грегори, у *Цвѣтаева*, Па-

магистра, а затѣмъ былъ рукоположенъ въ пастора въ Дрезденѣ, въ присутствіи курфирста Саксонскаго Іоанна Георга II и его сановниковъ, вѣроятно, въ апрѣлѣ 1662 года. Отпуская его въ Москву, оба правителя Саксоніи, курфирстъ Іоаннъ-Георгъ и герцогъ Христіанъ, снабдили его грамотами къ царю, въ которыхъ заключались просьбы о благосклонности къ живущимъ въ Россіи лютеранамъ и очень лестные отзывы о новомъ пасторѣ. „Магистръ Іоаннъ-Готфридъ Грегори", писалъ курфирстъ отъ 16-го апрѣля 1662 года,—„отличается ревностнымъ благочестіемъ, чрезвычайною ученостью и замѣчательнымъ умомъ; изъ любви къ слову Божію, онъ сдѣлался добровольнымъ изгнанникомъ, отказавшись отъ всего имущества, покинулъ родину, отцовскій домъ и родственниковъ и въ дальнихъ странствованіяхъ подвергалъ свою жизнь многимъ опасностямъ, повинуясь единственно призванію Божію и желая свято и ненарушимо исполнить данное имъ обѣщаніе возвратиться въ Россію" [1]).

По возвращеніи въ Москву, Грегори занялъ мѣсто младшаго пастора въ офицерской церкви и поочередно съ старшимъ пасторомъ Фокеродтомъ долженъ былъ, время отъ времени, отправляться съ офицерами, для исполненія церковныхъ требъ, въ походы и объѣзжать гарнизоны [2]). Молодой ученый проповѣдникъ скоро возбудилъ противъ себя неудовольствіе и зависть старыхъ пасторовъ, которые не могли простить ему его магистерской степени и краснорѣчія, привлекавшаго къ нему множество слушателей. У старой церкви убавилось число прихожанъ, а слѣдовательно, и доходовъ; вслѣдствіе этого пасторъ Фадемрехтъ сдѣлался крайнимъ недоброжелателемъ Грегори, считая его креатурой Баумана, котораго старые нѣмцы вообще очень не любили; въ новой, офицерской церкви сослуживецъ Грегори, Фокеродтъ, вынужденный дѣлить доходы пополамъ, просто его возненавидѣлъ, всѣми средствами старался его выжить, устраивалъ ему сцены, распускалъ о немъ сплетни, такъ что Бауманъ сталъ пригла-

---

мятники, 15. Кажущееся противорѣчіе между обоими свидѣтельствами объясняется, вѣроятно, тѣмъ, что Бауманъ, лично настаивая на возвращеніи Грегори, желалъ оформить дѣло и поручилъ церковнымъ старшинамъ снабдить его рекомендаціею. При томъ вліяніи, какимъ пользовался Бауманъ, ему не трудно было это сдѣлать.

[1]) *Fechner*, Chronik, 298.

[2]) Bey der Officir Kirch zwey Priester, der älteste Herr Joh. Fockerodt, der ander Mag. Joh. Gregorii. Reisen eins umbs andere bey die Armeen so auff Tartar, Casack undt polnischer Gräntze liegen, wie auch in die Guarnisonen, umb daselbst die Tauffen undt sonst die Gottesdienst zu verrichten. *Rinhuber*, 2.

шать Грегори для проповѣди къ себѣ на домъ и, наконецъ, вмѣстѣ съ представителями прихода взялъ съ Фокеродта письменное обязательство, съ поручительствомъ четырехъ лицъ (8-го января 1663 года) не опорочивать Грегори никакими позорными словами, ни тайно, ни явно, ни въ лицо, ни заочно, и почитать его, какъ честнаго человѣка и достойнаго пастыря церкви [1]).

Кромѣ обязанности пастора, Грегори завѣдывалъ также и устроенною Бауманомъ при церкви школою. Содержаніе церкви и школы требовало значительныхъ расходовъ, которые далеко не покрывались сборомъ съ прихожанъ; Бауманъ расходовалъ частью свои деньги, частью дѣлалъ займы у купцовъ, въ надеждѣ на будущія пожертвованія. Между тѣмъ, пожертвованія не оправдывали ожиданій, такъ что чувствовалась большая нужда въ деньгахъ. Въ виду этого, въ 1667 году, Бауманъ и ближайшія къ нему лица рѣшили отправить Грегори въ Германію для сбора пожертвованій, снабдивъ его рекомендаціями и просительнымъ письмомъ [2]). Выборъ палъ на Грегори, потому что онъ лично былъ извѣстенъ Саксонскому курфирсту, къ которому именно въ это время правительство намѣревалось обратиться съ просьбою о присылкѣ въ Россію рудознатцевъ и добрыхъ суконнаго дѣла мастеровъ. Грегори взялъ на себя передачу царской грамоты курфирсту и вмѣстѣ съ тѣмъ, черезъ Баумана, выхлопоталъ у сильнаго въ то время вельможи, князя Юрія Ивановича Ромодановскаго, призывную грамоту для своего отчима, доктора Блюментроста, котораго обѣщано было сдѣлать царскимъ „архіятеромъ“, то-есть лейбъ-медикомъ. Съ этими грамотами Грегори, въ качествѣ почти офиціальнаго агента русскаго правительства, явился прежде всего въ Дрезденъ, затѣмъ побывалъ въ Готѣ, Аугсбургѣ и многихъ другихъ городахъ, вездѣ былъ принятъ съ почетомъ, собралъ довольно крупную сумму пожертвованій и въ маѣ 1668 года возвратился въ Москву съ новыми рекомендательными грамотами отъ саксонскаго курфирста. Вмѣстѣ съ пасторомъ пріѣхалъ и его отчимъ Блюментростъ, пригласившій съ собою, въ качествѣ ассистента, лейпцигскаго студента Лаврентія Рингубера.

Между тѣмъ враги пастора, съ Фокеродтомъ во главѣ, и завистники Баумана, уже произведеннаго въ полные генералы, не теряли времени и усердно раздували неудовольствіе на того и другого.

---

[1]) *Цвѣтаевъ*, Дѣло Баумана, 15.

[2]) Тамъ же, 16 и сл., *Rinhuber*, 44.

Противъ Грегори были пущены въ ходъ всевозможныя сплетни: разказывали, будто въ Австріи онъ былъ лишенъ чина и чести, въ Польшѣ бѣжалъ изъ рейтарской службы, за что его имя было прибито къ висѣлицѣ и т. п. Воспользовавшись тѣмъ, что Ромодановскій впалъ въ немилость и былъ удаленъ отъ двора, враги Грегори стали распускать слухъ, что пасторъ возилъ отъ князя Юрія въ Саксонскую землю подарки и какія-то секретныя письма; что онъ поносилъ Московское государство въ Германіи, называя русскихъ варварскимъ народомъ; что онъ умалялъ честь государя, потому что по возвращеніи своемъ изъ-за границы молился въ церкви сперва за курфирста, а потомъ уже за царя. Такимъ образомъ выработался уже настоящій политическій доносъ, который Фокеродтъ и его сторонники не замедлили подать по начальству вмѣстѣ съ жалобой на своеволіе Баумана въ церковныхъ дѣлахъ. Они доказывали, что офицерская церковь, хотя и построенная преимущественно на средства Баумана, принадлежитъ не ему, а Фокеродту, и просили о возстановленіи правъ послѣдняго и объ удаленіи Грегори. Началось дѣло, очень непріятное для Грегори и его покровителя и тянувшееся нѣсколько мѣсяцевъ, со всевозможными интригами, жалобами, доносами, допросами и т. д. [1]). Грегори оправдывался, но все-таки, былъ оставленъ въ подозрѣніи; царскимъ указомъ 22-го декабря 1668 года велѣно было „у богомольной хоромины въ Нѣмецкой слободѣ пасторомъ быть Ивану Ѳокроту по прежнему, магистру же отъ той богомольной хоромины отказать". Послѣ этого приговора Бауманъ, ссылаясь на свои не возмѣщенные расходы по постройкѣ офицерской церкви, сломалъ ее, перенесъ на новое мѣсто и поставилъ въ ней пасторомъ Грегори, котораго содержалъ отчасти на свой счетъ, отчасти на деньги, пожертвованныя нѣмецкими князьями, въ особенности — Саксонскимъ герцогомъ Эрнстомъ Благочестивымъ. Эта новая или Баумановская церковь была торжественно освящена 2-го февраля 1669 года; при ней была устроена школа, и чтобы занятія въ ней не мѣшали богослуженію, для Грегори былъ выписанъ изъ Нарвы помощникъ, Герардъ Линау. Обученіе въ школѣ было безплатное; въ нее брали богатыхъ и бѣдныхъ юношей, служанокъ, плѣнныхъ или купленныхъ турокъ, татаръ, поляковъ, холоповъ и холопокъ, и учили ихъ закону Божію, нѣмецкому и латинскому языкамъ, счету, письму и музыкѣ.

---

[1]) Дѣло это впервые по подлиннымъ документамъ изложено г. *Цвѣтаевымъ* въ названной выше брошюрѣ.

Школа быстро развивалась, но матеріальное положеніе ея, точно такъ же, какъ и положеніе самого Грегори, было далеко не блестящее, въ особенности послѣ того какъ его покровитель Бауманъ уѣхалъ (въ началѣ 1671 года) изъ Россіи. Старые недруги магистра не оставляли своихъ интригъ, и ему, какъ человѣку уже заподозрѣнному, было очень трудно возстановить въ глазахъ правительства свое прежнее достоинство и защититься отъ навѣтовъ. Лаврентію Блюментросту и Рингуберу жилось также очень плохо: вопреки обѣщанію, данному въ призывной грамотѣ, Блюментростъ не только не получилъ мѣста лейбъ-медика, но и самыя его знанія въ медицинѣ и даже въ латинскомъ языкѣ были заподозрѣны, такъ что ему пришлось держать экзаменъ въ особой коммиссіи, подъ предсѣдательствомъ митрополита Газскаго Паисія Лигарида; однако, и послѣ того онъ все еще оставался въ неопредѣленномъ положеніи. Что касается до Рингубера, то онъ сначала нѣкоторое время жилъ у Блюментроста и обучалъ его сына медицинѣ и химіи, а затѣмъ въ теченіе года (1671—1672) былъ учителемъ въ школѣ Грегори. Пасторъ, видя, что ему въ Москвѣ не удается пристроиться, хотѣлъ уже отпустить его въ Лейпцигъ; но именно въ это время на Грегори было указано Матвѣеву, какъ на человѣка, способнаго „строить комедіи". Рингуберъ даетъ понять, что это указаніе было сдѣлано врагами Грегори, съ цѣлью поставить его въ еще болѣе затруднительное и непріятное положеніе [1]). Отказаться отъ порученія было невозможно, потому что это значило бы окончательно погубить себя; но и исполнить его, при отсутствіи всякихъ средствъ и при совершенной необычности дѣла, было очень нелегко. Однако Грегори энергично взялся за комидійное строеніе и, при дѣятельномъ участіи своихъ друзей и преданныхъ людей, сумѣлъ обратить это дѣло себѣ въ пользу. На родинѣ пастора, въ его ученическіе годы, повсюду процвѣтали школьныя представленія; можетъ быть, онъ и самъ, будучи студентомъ, не разъ принималъ участіе въ подобныхъ спектакляхъ, такъ какъ въ XVII вѣкѣ большинство странствующихъ труппъ въ Германіи состояло на половину изъ студентовъ, которые любили примкнуть ненадолго къ обществу актеровъ, чтобы людей посмотрѣть и себя показать, и кое-что зарабо-

---

[1]) Magnus Moscoviae Czar de rebus comicis audiens videre comoediam havet. Num quis esset, qui id praestare posset, quaesitum. *Nemine id audiente, clam defertur* dom. mag. Gregorii pastor: hunc comoediam scribere posse dicunt. En nolentem volentem eo adigit vel czarea clementia, vel periculum. *Rinhuber*, 29.

тать. Словомъ, для Грегори комидійное дѣло не могло быть совершенно неизвѣстнымъ [1]). Но, живя почти уже 14 лѣтъ въ Россіи и посвятивъ себя совершенно инымъ занятіямъ, онъ, естественно, отсталъ въ своихъ свѣдѣніяхъ о современномъ положеніи драматической литературы и театра въ Германіи, такъ что когда ему пришлось выбирать пьесу, пригодную для представленія, онъ обратился не къ новому репертуару фельтеновской труппы (пьесы котораго, впрочемъ, трудно было и достать въ Москвѣ), а къ старому, изданному за полвѣка передъ тѣмъ (1620 г.) сборнику такъ-называемыхъ „англійскихъ комедій", которыя въ 70-хъ годахъ въ Германіи уже сошли со сцены. Въ этомъ сборникѣ [2]) на первомъ мѣстѣ стоитъ „Комедія о королевѣ Эсѳири и высокомѣрномъ Аманѣ". На ней-то Грегори, по видимому, и остановилъ свое вниманіе. Можетъ быть, впрочемъ, что онъ предложилъ Матвѣеву на выборъ нѣсколько пьесъ, подходящихъ для обработки и представленія „предъ свѣтлыя очи царскаго величества", и самъ Матвѣевъ выбралъ именно эту пьесу. Какъ бы то ни было, 4-го іюня 1672 года, на шестой день по рожденіи Петра Великаго, которое было отпраздновано во дворцѣ большимъ пированьемъ, въ приказѣ Володимірской и Галицкой чети было объявлено, что „царь указалъ иноземцу магистру Ягану Готфриду учинити комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ библіи книгу Есѳирь, и для того дѣйства устроить хоромину вновь, а на строенье тое хоромины и что на нее надобно покупать изъ приказу володимірской чети. И по тому великаго государя указу камидѣйная хоромина построена въ селѣ Преображенскомъ со всѣмъ нарядомъ, что въ тое хоромину надобно. А сколько въ тое хоромину лѣсныхъ занасовъ и всякаго наряду, и сколько по цѣнѣ чего пошло, и тому смѣтную роспись подалъ окольничему Артемону Сергѣевичу Матвѣеву да дьякомъ думному Григорью Богданову, да Якову Поздышеву, да Ивану Евстафьеву приказу володимерские чети подъячей Аѳанасей Дмит-

---

[1]) Г. *Цвѣтаевъ* (Дѣло Баум., 50) высказываетъ предположеніе, что драматическія представленія бывали и въ школѣ при Бауманóвской церкви; но въ такомъ случаѣ Грегори могъ бы просто повторить передъ государемъ одну изъ своихъ школьныхъ пьесъ; между тѣмъ, этого онъ не дѣлалъ, а ставилъ пьесы совершенно иного характера.

[2]) Engelische Comedien und Tragedien, das ist: sehr schöne, herrliche und ausserlesene geist-und weltliche Comedi und Tragedi Spiel sampt dem Pickelhering, и пр. gedruckt im Jahr M. DCXX. Перепечатано *Tittmann*'омъ въ изданіи Deutsche Dichter des XVI Jahrhunderts, B. 13, Lpz. 1880.

ріевъ" [1]). Прежде чѣмъ дать этотъ указъ и такимъ образомъ узаконить небывалую до сихъ поръ въ Московскомъ государствѣ театральную потѣху, царь обратился къ своему духовнику за совѣтомъ, можно ли допустить нѣмцевъ играть во дворцѣ комедію, и духовникъ, протопопъ Андрей Савиновъ, далъ разрѣшеніе, ссылаясь на примѣръ прочихъ христіанскихъ государей и въ особенности—православныхъ византійскихъ императоровъ, которые устраивали театральныя зрѣлища въ своихъ палатахъ [2]). Такова была сила общаго движенія нашей жизни, увлекавшая старую Русь все ближе и ближе къ европейскому міру.

Покуда строилась комидійная хоромина, Грегори и Рингуберъ сочиняли „трагико-комедію" объ Эсѳири и Артаксерксѣ, затѣмъ собрали дѣтей разныхъ чиновъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ, всего 64 человѣка и, при помощи учителя Юрія Михайлова и переводчика посольскаго приказа Георга Гюбнера [3]), стали упражнять ихъ in exercitio comico на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ [4]). Одинъ изъ друзей пастора, голландскій живописецъ „Петръ Гавриловъ" Инглисъ, писалъ декораціи и, вѣроятно, распоряжался устройствомъ сцены; церковный органистъ Симонъ Гутовскій и другой „игрецъ", Тимоѳей Гасенкрухъ, вмѣстѣ съ дворовыми музыкантами Матвѣева, составили оркестръ. Дѣло представляло, конечно, не мало трудностей, но, благодаря энергіи пастора и его помощниковъ, черезъ четыре съ половиною мѣсяца все было готово, и 17-го октября 1672 года [5]) состоялось первое представленіе „Артаксерксова дѣйства". Царь былъ очарованъ не виданнымъ дотолѣ спектаклемъ и внимательно слѣдилъ за ходомъ пьесы, впродолженіе десяти часовъ не вставая съ мѣста. Грегори и участники дѣйства, въ особенности сынъ доктора Блюментроста (впослѣдствіи—знаменитый архіатеръ Петра Великаго и первый президентъ Академіи Наукъ), исполнявшій главную роль (вѣ-

---

[1]) *Лѣтописи*, изд. *Тихонравова*, т. III, отд. 2, стр. 28. Расходныя книги приказа Галицкой чети—во *Временникѣ Общ. Ист. и Др.* 1856, кн. 24 и у *Калачева—Архивъ юрид. и практич. свѣд.*, 1869, вып. VI.

[2]) *Пекарскій*, Н. и Л., I, 392.

[3]) По русски его звали „Гивнеръ"; самъ онъ подписывался Hübner или, можетъ быть, Hühner, но не Hähner, какъ у *А. Н. Веселовскаго*, Deutsche Einfl., 18.

[4]) Scripsit ergo, me socium sibi adjungens, tragico-comoediam Ahasveri et Esthrae, quam et germanice, et slavonice trium mensium spatio pueros edocui agentes. *Rinhuber*, 29.

[5]) Эта дата установлена съ полною несомнѣнностью свидѣтельствомъ Рингубера. Ср. также Ecclesia militans, S. 14.

роятно, роль Эсѳири), были обласканы и вскорѣ щедро награждены: 21-го января 1673 года Матвѣевъ объявилъ царское распоряженіе „взять въ посольскій приказъ сорокъ соболей во сто рублевъ, да пару въ восемь рублевъ, а изъ посольскаго приказу отдать тѣ соболи его, великаго государя, на жалованье магистру Ягану Готфриду за комедійное строенье, что объ Артаксерксовѣ царствованіи". На свѣтлой недѣлѣ, 6-го апрѣля того же года, „были у великаго государя у руки и видѣли его, великаго государя, пресвѣтлыя очи магистръ, пасторъ Яганъ Готфридъ, да учитель Юрья Михайловъ, да съ ними экомедіанты Артаксерксова дѣйства. А напередъ сего изъ посольскаго приказу пасторы и иноземческія дѣти у великаго государя у руки не бывали" [1]). Еще раньше, въ концѣ ноября или въ началѣ декабря 1672 года, иноземецъ Фридришко Госенъ, бывшій по указу великаго государя въ комидійномъ дѣйствѣ, просилъ вправить его въ поручецкій чинъ и дать ему жалованье. Просьба эта была исполнена. Экземпляръ Артаксерксова дѣйства, поднесенный царю, велѣно было переплести въ сафьянъ съ золотомъ. Не смотря, однако же, на эту заботливость о комедіи, до нашего времени она, все-таки, не сохранилась. Текстъ ея, несомнѣнно, былъ написанъ по русски; изъ показанія Рингубера, обучавшаго будущихъ актеровъ germanice et slavonice при помощи русскаго учителя Юрія Михайлова, слѣдуетъ заключить, что и представлена была пьеса также на русскомъ языкѣ, а не на нѣмецкомъ. Въ противномъ случаѣ пришлось бы предположить, что царь или слѣдилъ за ходомъ дѣйствія по рукописному экземпляру пьесы, или все время слушалъ переводчика, толковавшаго ему каждое слово дѣйствующихъ лицъ: и то, и другое было, конечно, очень неудобно. Можетъ быть, однако, что нѣкоторые изъ актеровъ, не зная русскаго языка, вели свои рѣчи по нѣмецки.

Комидійная хоромина, выстроенная по царскому указу въ селѣ Преображенскомъ, была не очень велика: приблизительно 10 сажень въ квадратѣ, при вышинѣ въ 6 аршинъ, и огорожена заборомъ со створчатыми воротами [2]). Изъ дворца было отпущено довольно значительное количество заграничнаго сукна, краснаго и зеленаго, ковровъ и другихъ предметовъ для украшенія театра. Стѣны и полы

---

[1]) *Тихонравовъ*, Русск. драм. произв., I, стр. XI.

[2]) Записка объ употребленномъ на ея постройку лѣсномъ матеріалѣ, стоившемъ болѣе тысячи рублей, напечатана у *Забѣлина*, Бытъ русск. царицъ, 474.

кругомъ были обиты войлоками, а по нимъ убраны сукнами и коврами. Царское мѣсто, конечно, впереди другихъ, было обито краснымъ сукномъ; остальные зрители сидѣли на простыхъ деревянныхъ скамьяхъ; устроены были также полки, то-есть, мѣста амфитеатромъ. Сцена была отдѣлена отъ зрительнаго зала брусомъ съ перилами и, вѣроятно, нѣсколько поднята; занавѣсъ, долго сохранявшій нѣмецкое названіе „шпалеръ" (Spalier), былъ раздвижной на обѣ стороны и висѣлъ на мѣдныхъ кольцахъ на толстомъ желѣзномъ прутѣ. Какъ сцена, такъ и зрительная зала освѣщались большими сальными свѣчами, вставленными на утвержденные на доскахъ подсвѣчники. Декораціи, называвшіяся „рамами перспективнаго письма" изготовлялись уже упомянутымъ голландцемъ Петромъ Инглисомъ, котораго титуловали „перспективнаго дѣла мастеромъ"; въ записи 1674 года такихъ декораціонныхъ рамъ насчитывается уже 36 штукъ разной величины. На костюмы, парики и прочія принадлежности не жалѣли расходовъ. Грегори подавалъ Матвѣеву „роспись, что ему надобно на комедію", и получалъ деньги изъ приказа Галицкой чети. Такъ, напримѣръ, въ записномъ расходномъ столбцѣ этого приказа подъ 6-мъ октября 182 (1673) года отмѣчено: „По указу государя царя и пр. окольничій Артамонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ приказалъ магистру Іягану Готфриту ко исправленію комедіи на платье ангеловъ и на молодого Товію и на одѣяніе его спутьшественниковъ дать изъ доходовъ приказу Галицкие чети тридцать рублевъ съ роспискою" (дѣло шло о представленіи комедіи о Товіи, которое и состоялось 2-го ноября того же года); 9-го октября изъ дворца отпущено въ Преображенское въ комединную хоромину на обивку стѣнъ 216½ аршинъ суконъ анбурскихъ червчатыхъ (гамбургскихъ красныхъ); далѣе упоминается, что „на бороды евреевъ и на иную меньшую починку" выдано 5 рублей; мастеру Энрику заплачено за починку вѣнца; Грегори заявлялъ, что для комедіи „платья многово нѣтъ" и костюмы шились по его указаніямъ особыми портными [1]). Вообще, видно, что Матвѣевъ, покровитель и любитель театра, старался доставлять новоустроенной потѣхѣ всѣ средства для приличнаго устройства сцены и тщательной постановки дѣйствъ. Оркестръ состоялъ

---

[1]) Изъ одной записки Грегори, отъ 22-го января 1673 года, видно, что роли, для заучиванія ихъ актерами, расписывались такъ же, какъ это дѣлается и теперь: пасторъ проситъ выдать ему „четыре дести бумаги, *написать робятомъ комедія*".

изъ нѣмцевъ и дворовыхъ людей Матвѣева, которые играли на органахъ, на віолахъ (рылѣ) и въ страменты; вѣроятно, въ этомъ оркестрѣ находились и музыканты, привезенные фанъ-Стаденомъ, имя котораго иногда упоминается въ замѣткахъ о спектакляхъ. Нѣкоторыя представленія сопровождались танцами. Иногда весь комидійный нарядъ перевозился изъ Преображенскаго въ Москву, и спектакли устроивались въ кремлевскихъ палатахъ, надъ придворною аптекою; отсюда театръ временами опять перевозился въ Преображенское, смотря по желанію царя [1]). Представленія происходили обыкновенно по вечерамъ и затягивались иногда до поздней ночи [2]). Зрители комидійнаго дѣйства были всѣ приближенные царя: „бояре

---

[1]) „181 года генваря въ 22-й день великій государь царь... указалъ надъ оптѣкою, что на дворцѣ въ полатахъ, построить какъ быть комидѣйному дѣлу... 181 года генваря въ 23-й день, по указу великаго государя царя... и по приказу околничаго А. С. Матвѣева, перевезены изъ села Преображенскаго ис комидійной хоромины рамы перспективнаго письма къ Москвѣ и взнесены въ палаты, что надъ оптѣкою; а для взносу, что большие и средние рамы въ двери не прошли, перетерты и построены здвижными, и къ тѣмъ рамамъ придѣлано сто задвижекъ да двѣсти скобъ железныхъ. За железо и за дѣло по уговору кузнецу Сенке Трофимову три рубли десять алтынъ, да провозу отъ тѣхъ рамъ отъ тридцати ото пяти штукъ отъ села Преображенскаго къ Москве до дворца на десять подводъ извощикамъ Андрюшке Яковлеву с товарищами по три алтына на подводу, всего четыре рубли шесть алтынъ четыре деньги... 182 г. февраля въ 24-й день по указу... околничей Матвѣевъ приказалъ изъ полатъ, что построены надъ оптекою для комидѣйнаго дѣйства, рамы и ковры и сукна и стулы и всякой нарядъ и органы перевезти для комидѣйнаго жь дѣйства въ село Преображенское въ комидѣйные хоромы *наскоро*, на наемныхъ подводахъ... Того жь числа посылано изъ села Преображенскаго къ Москвѣ по Симона органиста и по его учениковъ, да въ Новонѣмецкую слободу по игрецовъ по Тимофея Гасенкруха съ товарищами, да и музыкантовъ... Да въ село жь Преображенское въ комидѣйные жь хоромы х комидѣйному дѣйству купленъ на Москвѣ-рѣкѣ на льду столъ дубовой... Да февраля жь въ 27-й день изъ села Преображенскаго ис комидѣйныхъ хоромъ тѣ жь рамы и ковры и сукна и всякой нарядъ и органы перевезены къ Москвѣ въ полаты, что надъ оптекою, для комидѣйнаго жь дѣйства“. На время поста 1673 г. театральные уборы, ковры, сукна и всякое потѣшное платье были вывезены изъ хоромины и сложены въ палату на кремлевскомъ дворѣ боярина Милославскаго, который послѣ его смерти еще въ 1668 году поступилъ въ число дворцовыхъ зданій, хотя все еще, по старой памяти, назывался дворомъ Милославскаго. Это—такъ называемый потѣшный дворецъ, или теперь комендантскій домъ. *Забѣлинъ*, 475.

[2]) „Началась комидія въ пятомъ часу ночи (то-есть, по нашему счету—въ десятомъ); *отошла* до свѣту за три часа“, слѣдовательно, въ пятомъ часу утра.

и околничіе, и думные дворяне и думные дьяки, и ближніе люди всѣ, и стольники, и стряпчіе". Когда въ Преображенскомъ была поставлена „Іудиѳь" (въ ноябрѣ 1674 г.) царь разослалъ ко всѣмъ приближеннымъ, не сопровождавшимъ его въ Преображенское, нарочныхъ сокольниковъ и конюховъ стремянныхъ, съ приказомъ: „быть съ Москвы нарошно къ великому государю въ походъ, въ село Преображенское" [1]). Въ томъ же году, на представленіи „Эсѳири", кромѣ придворныхъ, были съ одной стороны, „государыня царица и государи царевичи и государыни царевны", а съ другой—всякихъ чиновъ люди [2]). По свидѣтельству Рейтенфельса [3]), для царицы и царевенъ были устроены особыя мѣста, въ родѣ ложъ, отгороженныхъ частою рѣшеткою, сквозь которую они и смотрѣли на сцену, не будучи видны остальной публикѣ, наполнявшей залу. Такимъ образомъ, даже и женская половина царской семьи, хотя и не открыто, но все-таки любовалась новою нѣмецкою потѣхой и не считала этого развлеченія зазорнымъ.

Существованіе театра, по видимому, было упрочено; его старались обставить какъ можно лучше, старались дать комидійному дѣлу возможность правильнаго дальнѣйшаго развитія. Въ половинѣ 1673 года пастору Грегори было поручено обучать спеціально комидійному строенью 26 человѣкъ мѣщанскихъ и подъяческихъ дѣтей, набранныхъ въ „его царскаго величества экомедіанты" изъ Новомѣщанской слободы; такимъ образомъ устроилась настоящая театральная школа. Матеріальное положеніе этихъ первыхъ дѣятелей русской сцены было, однакоже, въ первое время совершенно не обезпечено, такъ что крайняя нужда заставила ихъ, наконецъ, обратиться къ царской милости съ такою характерною челобитною:

„Царю государю и великому князю Алексѣю Михайловичу, всеа великия и малыя и бѣлыя Росиі самодержцу, бьютъ челомъ подъячишка Васка Мешалкинъ с товарищи. Въ нынешнем государь во 181 году июня въ 16-й день по твоему великаго государя указу отослали васъ, холопей твоихъ, въ немецкую слободу для научения камидѣйнаго дѣла къ магистру къ Ягапу Готфрету, а твоего великаго государя жалованья корму намъ, холопемъ твоимъ, ничего не учинено, и ныне мы, холопи твои, по вся дни ходя к нему магистру

[1]) Дворцовые Разряды, III, 1131.
[2]) *Строевъ*. Выходы государей царей. М. 1844, указатель, 41.
[3]) De rebus Moschoviticis. Patav. 1680, p. 105.

и учася у него, платьишком ободрались и сапожишками обносились, а пить ѣсть нечего, и помираемъ мы, холопи твои, голодною смертію. Милосердый государь, царь и великій князь Алексѣй Михайловичь, всеа великия и малыя и бѣлыя Росиі самодержецъ! пожалуй насъ, холопей своихъ: вели, государь, намъ свое великаго государя жалованье на пропитанье поденной кормъ учинить, чтобъ намъ, холопемъ твоимъ, будучи у того комедіинаго дѣла, голодною смертію не умереть. Царь государь, смилуйся, пожалуй!" [1])

Просьба обнищалыхъ и голодныхъ актеровъ была исполнена: „По указу великаго государя царя . . . и по помѣтѣ на челобитной думнаго дьяка Григорья Богданова, велѣно давать великаго государя жалованья поденнаго корму комедиантом, мѣщанским дѣтем 26-ти человѣкомъ, с того числа какъ почели быть въ ученье у магистра и впредь, покамѣсть въ ученье побудутъ, по 4 денги человѣку въ день. Дано іюня съ 16 числа прошлаго 181 году сентября по 1 число нынѣшняго 182 году по 4 деньги человѣку на день, и того 34 рубли 10 алтынъ 4 денги. А сентября съ 1 числа нынѣшняго 182 году тѣм комедиантом поденной корм давать ли — и о томъ великій государь какъ укажетъ.—182 года октября въ 10 день по указу великаго государя . . . давать имъ его великаго государя жалованья поденнаго корму с сего числа на день по 4 денги с свидѣтельством",—то-есть, съ аттестаціею Грегори, который самъ и расписывался въ полученіи этихъ денегъ. [2]) Изъ другихъ русскихъ актеровъ этого времени, товарищей Василія Мѣшалкина, по роспискамъ въ полученіи кормового жалованья извѣстны имена Николая и Родіона Ивановыхъ, Тимоѳея Максимова и Луки Степанова.

Этими данными исчерпываются наши свѣдѣнія о внѣшней сторонѣ перваго русскаго театра. Что касается до внутренней его стороны, до содержанія тѣхъ пьесъ, которыя ставилъ Грегори на своей сценѣ, то самаго поверхностнаго знакомства съ уцѣлѣвшими до нашего времени образцами достаточно для того, чтобы убѣдиться, что эти дѣйства не имѣютъ почти ничего общаго съ драматическими произведеніями нѣмецкихъ или южно-русскихъ школьныхъ учителей и Симеона Полоцкаго. Грегори, подобно школьнымъ драматургамъ, „дѣйствовалъ изъ Библіи": вслѣдъ за „Эсѳирью" онъ далъ комедіи

---

[1]) *Тихонравовъ*, I. с. 30.

[2]) Расходный столбецъ приказу Галицкія чети.

объ Іудиѳи, о Товіи, объ Іосифѣ; но при обработкѣ библейскихъ сюжетовъ онъ руководился совершенно иными правилами и воззрѣніями. Школьная драма на первый планъ выдвигала нравоученіе, морализацію сюжета, обыкновенно при помощи аллегорій и риторическихъ параллелей, причемъ на развитіе дѣйствія не обращалось почти никакого вниманія. Грегори, наоборотъ, не задаваясь спеціально нравоучительными цѣлями, прежде всего имѣлъ въ виду литературный или, точнѣе, сценическій интересъ пьесы, заботился не столько о морали, сколько о самой драмѣ. Онъ далъ только одну пьесу строгаго школьно-нравоучительнаго характера—комедію объ Адамѣ и Евѣ; но, какъ справедливо замѣчаетъ Н. С. Тихонравовъ [1]), онъ самъ выдвинулъ эту серьезную, строго выдержанную въ стилѣ духовной драмы, каноническую пьесу изъ ряда другихъ дѣйствъ своего репертуара, назвавъ ее „жалостною", въ отличіе отъ остальныхъ—„прохладныхъ" или „потѣшныхъ" комедій. Выборъ библейскихъ сюжетовъ обусловливался какъ общимъ направленіемъ литературы XVII столѣтія, такъ и тѣми особенными условіями, въ какія былъ поставленъ первый русскій театръ: нѣмецкая потѣха представилась бы слишкомъ безчинною и зазорною, еслибы сцена сразу приняла свѣтскій характеръ; не слѣдуетъ, конечно, забывать и духовнаго сана Грегори. Но съ другой стороны нѣмцы относились къ библейскимъ сюжетамъ съ большою свободою и самостоятельностью: они дѣйствовали Библію въ духѣ старинныхъ мистерій, и наконецъ, вслѣдъ за библейскими драмами поставили на сцену пьесу уже чисто свѣтскаго содержанія, „Темиръ-Аксаково дѣйство" или комедію о Баязетѣ и Тамерланѣ. Всѣ эти отличительныя черты репертуара Грегори роднятъ его съ особымъ видомъ западно-европейской драматической литературы XVI—XVII вв., съ такъ-называемыми **англійскими комедіями**.

Въ Англіи, гдѣ театръ уже въ началѣ XVI вѣка достигъ блестящаго и оригинальнаго развитія,—въ Англіи раньше, чѣмъ гдѣ-либо въ Европѣ, появляются и профессіональные актеры, люди, не знающіе другого дѣла, кромѣ сцены. Во второй половинѣ XVI вѣка представители этой свободной профессіи,—сначала всевозможные „игрецы", то-есть, музыканты, фокусники, веселые потѣшники, а затѣмъ и настоящіе актеры начинаютъ предпринимать поѣздки на европейскій континентъ,—особенно въ Данію, Голландію и, нако-

[1]) Русск. драм. произв., I, стр. XIII.

нецъ, въ Германію.[1]) Въ 1585 году знаменитый покровитель Шекспира, графъ Лейстеръ, явился въ Голландію съ войскомъ, посланнымъ королевою Елизаветою на помощь Генеральнымъ Штатамъ противъ Филиппа II. Графа сопровождала труппа актеровъ, которую онъ содержалъ на свой счетъ; другую труппу онъ рекомендовалъ Датскому королю Фридриху II; въ 1586 году пятеро англичанъ изъ этой датской труппы являются при дворѣ Саксонскаго курфирста Христіана I и увеселяютъ его игрою на скрипкахъ и другихъ музыкальныхъ инструментахъ, а также „танцами и другими искусствами, которымъ они обучались". Успѣхъ этой труппы вызвалъ появленіе на континентѣ другихъ, подобныхъ ей, странствующихъ компаній сначала „инструментистовъ", а затѣмъ уже и актеровъ. Въ 1591—1600 годахъ по Голландіи, а затѣмъ и по Германіи разъѣзжала небольшая труппа, показывавшая свое искусство въ музыкѣ, гимнастикѣ (agilitez) и представленіи комедій, трагедій и „исторій". Впослѣдствіи (въ 1602—1617 гг.) одинъ изъ принципаловъ этой труппы, Томасъ Сэквиллъ, съ товарищами, находился при дворѣ герцога Брауншвейгскаго Генриха-Юлія, который былъ страстнымъ любителемъ театра и самъ писалъ трагедіи и комедіи въ англійскомъ стилѣ; другую подобную же труппу держалъ при своемъ дворѣ ландграфъ Морицъ Гессенскій. Обѣ эти труппы, время отъ времени, предпринимали поѣздки по всей Германіи; ихъ примѣру слѣдовали многія другія, пріѣзжавшія, обыкновенно, черезъ Голландію и потому получившія названіе „англійсконидерландскихъ" или даже просто „нидерландскихъ" компаній. Въ первой половинѣ XVII столѣтія онѣ являются повсюду, при дворахъ нѣмецкихъ князей, во всѣхъ имперскихъ городахъ, въ Бельгіи, Моравіи, Польшѣ (1616—1617 гг.), быстро пріобрѣтая широкую популярность. Первоначально эти труппы состояли изъ однихъ англичанъ и давали свои представленія на англійскомъ языкѣ, что̀, однако,

---

[1]) Извѣстія о странствованіяхъ англійскихъ комедіантовъ по средней Европѣ собраны и расположены въ хронологическомъ порядкѣ у *Gödecke*, Grundriss, II, 524 — 542; краткій очеркъ исторіи этихъ бродячихъ компаній сдѣланъ *Tittman*'омъ въ изданіи Deutsche Dichter des XVI Jahrh., III (Lpz. 1868), Einleitung. См. также *I. Meissner*, Die englische Comoedianten in Oesterreich, W. 1884; *Zeitschr. für vergl. Liter.*, hrsg. v. *M. Koch* und *E. Geiger*, N. F., Bd. I, 1-tes Heft (1887), статья *Gust. Könnecke*: Neue Beiträge zur Gesch. der engl. Komödianten; *Anglia* 1887, Bd. X, 2-tes Heft, S. 289: *E. Soffé*, Eine Nachricht über engl. Komödianten in Mähren. Хронологическій перечень Gödecke обнимаетъ періодъ съ 1585 по 1666 гг.

не мѣшало публикѣ усердно посѣщать эти спектакли и очень ими интересоваться (вѣдь посѣщались же даже латинскія школьныя дѣйства). Въ англійскихъ представленіяхъ привлекали зрителей, даже не понимавшихъ языка, музыка, пѣніе, танцы и шутовскія выходки клоуна, бывшаго непремѣннымъ участникомъ всѣхъ этихъ спектаклей. Эта „дурацкая персона" уже въ первые годы дѣятельности англійскихъ комедіантовъ въ Германіи овладѣла нѣмецкимъ языкомъ и потѣшала публику въ антрактахъ между дѣйствіями [1]). Съ теченіемъ времени, съ одной стороны, англичане выучивались по-нѣмецки, а съ другой—и составъ англійскихъ труппъ понемногу измѣнялся; къ нимъ присоединялись актеры голландскіе и нѣмецкіе, такъ что явилась возможность уже совершенно оставить англійскій языкъ. Наконецъ, нѣмецкіе актеры взяли уже рѣшительный перевѣсъ: бывали такія компаніи, въ которыхъ не было ни одного англичанина, и которыя, не смотря на то, все-таки продолжали называться „англійскими", потому что это названіе было въ то время въ модѣ и указывало на извѣстный, опредѣленный характеръ представленій. Послѣ тридцатилѣтней войны англійскіе комедіанты мало по малу сходятъ со сцены; послѣднія извѣстія о нихъ не идутъ далѣе 1666 года; но ихъ вліяніе долго еще чувствовалось въ нѣмецкой драматической литературѣ и существеннымъ образомъ отозвалось на ея характерѣ и развитіи. Эти профессіональные сценическіе дѣятели принесли въ Германію и надолго утвердили на нѣмецкой сценѣ особенный репертуаръ, рѣзко отличавшійся отъ нѣмецкой школьной драмы какъ формою, такъ и содержаніемъ пьесъ. Отвергая всякія „правила драматическаго сочиненія", всякую нравоучительную тенденцію и не соблюдая никакого единства дѣйствія, англичане брали содержаніе своихъ пьесъ изъ священной и свѣтской исторіи, изъ рыцарскаго романа и легенды, изъ народнаго преданія, старой баллады, италіанской новеллы, англійской хроники и т. д. и обработывали выбранный сюжетъ съ полною свободою, заботясь только о возможно болѣе

[1]) Diesolbige agerden... *in ihrer engelscher sprache.* Si hetten bi sich vielle verschieden instrumente, dar sie uf speleden, als luten, zitteren, fiolen, pipen und dergelichen; sie dantzeden vielle und froemmede dentze (so hir zu lande nicht gepruechlich) in anfange und ende der comedien. Sie hetten bei sich einen schalkes narren, so *in duescher sprache* vielle boetze und geckerie machede under den ageren, wan sie einen neuwen actum wolten anfangen und sich umbkleiden, darmidt ehr das volck lachent machede. Изъ Мюнхенской хроники 1601 г., *Gödecke*, l. c., 528, № 36.

эффектномъ сценическомъ впечатлѣніи. Ужасныя, кровавыя сцены убійствъ и казней съ самыми реальными подробностями безпорядочно переплетаются въ этихъ пьесахъ съ шутовскими эпизодами обыденной жизни, надутое многословіе трагическихъ героевъ смѣшивается съ грубою, часто циничною прозою черни; напыщенныя любовныя сцены въ стилѣ италіанскихъ пасторалей смѣняются дракою шутовъ; вообще, быстрая смѣна событій поражаетъ всякаго рода неожиданностями, а для усиленія эффекта къ дѣйствію прибавляется еще музыка, пѣніе (такъ-называемыя Singetspiele); антракты наполняются пляской, представленіями акробатовъ, фокусниковъ и выходками клоуновъ,—часто импровизированными.

Огромный успѣхъ и популярность, выпавшіе на долю англійскихъ комедіантовъ въ Германіи, объясняются тѣмъ, что они были актеры по профессіи, а не дилеттанты, какъ ихъ предшественники и, слѣдовательно, были прямо заинтересованы въ томъ, чтобы нравиться публикѣ и привлекать ее зрѣлищемъ всевозможныхъ эффектовъ, въ особенности—сраженій и всякаго рода кровопролитія, щекотавшаго нервы толпы, которая шла въ театръ съ тѣмъ же любопытствомъ, какое гнало ее къ эшафоту или заставляло въ мистеріи Страстей Христовыхъ изображать распятіе со всѣми его подробностями. Съ другой стороны, не менѣе притягательною силою обладалъ, конечно, и ничѣмъ не сдерживаемый юморъ шута, обильно приправленный крѣпкими словами и выразительною пантоминой.

Съ точки зрѣнія литературной, „англійскія комедіи“ представляютъ не что иное, какъ эпическій разсказъ, переложенный въ разговоры и разбитый на сцены. Дѣйствіе въ нихъ совершенно лишено внутренней связи: мы видимъ рядъ явленій, удовлетворяющихъ любопытству публики и дающихъ ей возможность поплакать или посмѣяться, всевозможныя приключенія, странствованія героевъ и героинь по всему свѣту, различныя опасности, которымъ они при этомъ подвергаются,—но почти не видимъ центральнаго событія, которое было бы ядромъ пьесы: до такой степени она загромождена массою постороннихъ подробностей. Драма развивается совсѣмъ на эпическій ладъ, подобно сказкѣ: она изображаетъ отдѣльныя событія рядомъ одно съ другимъ, предоставляя зрителю отыскивать связь между ними и догадываться о душевномъ состояніи дѣйствующихъ лицъ. Самый способъ выраженія отличается постояннымъ схематизмомъ: дѣйствующія лица обыкновенно говорятъ: „Теперь я сдѣлаю то-то и то-то“, а затѣмъ: „вотъ, теперь я это сдѣлалъ“; о дѣйствіи, только-что

совершенномъ передъ публикою со всѣми подробностями, разказываютъ очень обстоятельно, какъ будто бы оно и не происходило на сценѣ; событія, раздѣленныя многолѣтними промежутками, помѣщаются рядомъ, иногда въ одномъ и томъ же явленіи; словомъ, эта драма еще не успѣла освободиться отъ повѣствовательной формы. Вмѣстѣ съ тѣмъ, она имѣетъ очень много общаго съ кукольнымъ представленіемъ: кукла не имѣетъ внутренней драматической жизни и потому всѣ ея движенія должны быть объяснены словами и всѣ психическіе мотивы, вся игра страстей излагаются какъ можно подробнѣе; актеры XVII столѣтія, въ сущности, были такими же куклами на проволокахъ изображаемой ими исторіи; они „слишкомъ усердно пилили воздухъ руками, разрывали страсть въ клочки, чтобы гремѣть въ ушахъ райка, который не смыслитъ ничего, кромѣ неизъяснимой нѣмой пантомины и крика; старались переиродить самого Ирода; въ словахъ и походкѣ не походили ни на христіанъ, ни на язычниковъ, ни вообще на людей; выступали и орали такъ, точно какой-нибудь поденщикъ природы надѣлалъ людей, да неудачно,—такъ ужасно подражали они человѣчеству...“ [1]) Но настоящей драмы, внутренней психической жизни во всемъ этомъ, всетаки, не было, потому что не было ея въ самыхъ пьесахъ, которыя, при всемъ нагроможденіи трагизма и внѣшнихъ эффектовъ, были, повторяемъ, лишены живого дѣйствія.

Постояннымъ дѣйствующимъ лицомъ „англійскихъ комедій“ является дурацкая персона клоуна, народнаго шута, представляющая особенный, характерный типъ, разработанный въ подробностяхъ актерами-спеціалистами. Фигура, многими чертами напоминающая средневѣкового нѣмецкаго Совѣстдрала и, конечно, имѣющая длинный рядъ предковъ въ лицѣ средневѣковыхъ народныхъ потѣшниковъ и древнеримскихъ глумотворцевъ, выступаетъ на сцену подъ разными прозвищами, большею частью означающими любимое народное кушанье [2]): въ Англіи—Jack Pudding или Posset (молочный пуншъ), въ Италіи—Giovanni Maccaroni, во Франціи — Jean Potage (въ нѣмецкой передѣлкѣ—Schamp:tasche), въ Германіи — Hans Wurst, въ Голландіи—

---

[1]) Гамлетъ, III, 2.

[2]) Это замѣтилъ еще Аддиссонъ въ своемъ *Зритель*: „There is a set of merry-drolls, whom the common people of all countries admire, and seem to love so well, *that they could eat them*, according to the old proverb: J mean those circumforaneous wits whom every nation calls by the name of that dish of meat which it loves best“. *The Spectator*, № 47, April 24.

Jan Pickelhering, и т. д. [1]). Имя Гансвурста, впервые встрѣчающееся въ нижнемъ-нѣмецкомъ „Narrenschiff" 1497 года, является на сценѣ лишь въ половинѣ XVI столѣтія [2]); но этотъ типъ выработался въ опредѣленную комическую маску только подъ вліяніемъ англійскихъ комедіантовъ и достигъ полнаго своего развитія лишь въ XVIII вѣкѣ, въ фарсахъ неистощимаго вѣнскаго глумотворца Іосифа Страницкаго и Франца Шуха.

Въ извѣстныхъ намъ нѣмецкихъ обработкахъ „англійскихъ комедій" шутовская персона является обыкновенно съ именемъ Пикельгеринга (pickled herring, маринованная селедка). Принадлежность этой разновидности шутовскаго типа именно англійскимъ комедіантамъ удостовѣрена документально свидѣтельствомъ 1631 года; „Diesen Monsieur Pickelhäring haben die Engelländischen Comödianien erstmalen in Deutschland eingeführet [3]), происхожденіемъ же своимъ она обязана классической странѣ сельдей—Голландіи [4]). Англійскіе комедіанты вначалѣ выводили шута подъ его нарицательнымъ именемъ—клоуна (съ этимъ именемъ онъ является даже въ пьесахъ нѣмецкихъ послѣдователей англійскаго стиля,—герцога Генриха-Юліуса и Якова Айрера), но вскорѣ дали ему собственное имя Пикельгеринга, которое едва ли не пережило на нѣмецкой сценѣ самую „англійскую комедію". Подобно своему нѣмецкому товарищу Гансвурсту, Пикельгерингъ соединяетъ въ своей особѣ всевозможныя комическія черты: онъ и неповоротливый, грубый обжора (Tölpel), и ловкій пройдоха-плутъ, и глупый лѣнтяй, и предпріимчивый, веселый малый, на всѣ руки мастеръ,—все смотря по обстоятель-

---

[1]) Въ нѣмецкихъ пьесахъ XVII вѣка встрѣчаются еще названія: Jahn Possenreisser, Kurzweiler (потѣшникъ), Narr, Hanzmann, Jahn Clam или Klan (clown), Jan Panser (толсторожій, франц. panse, нѣм. Panze) и др.

[2]) Въ пьесѣ Петра Пробста: Fastnachtspiel vom Kranken Bauern, 1553. См. *Archif für Literaturgesch.* IV, 409—425.

[3]) *Albert Cohn*, Shakespeare in Germany, Lond. 1865, p. XCVIII.

[4]) Не довольствуясь простымъ объясненіемъ имени Пикельгеринга, нѣмцы придумывали для него разныя мудреныя этимологіи, напримѣръ, производили Pickel отъ древне-нѣмецкаго pickeln=Possen treiben, или отъ pikiren=играть въ пикетъ, или отъ голландскаго guichelaar=Gaukler; въ словѣ же Hering видѣли древне-нѣмецкое hringi, знатнѣйшій (такъ что, стало быть, Pickelhering должно было значить „оберъ-шутъ"), или hring, собраніе, или даже haar. *Flögel's* Gesch. des Grotesk-Komischen, bearb. v. *Ebeling*, 5-te Aufl. 1888, S. 175. Въ миніатюрахъ фламандскихъ рукописей XV столѣтія дурацкій колпакъ часто украшается селедкой, какъ эмблемою національнаго шутовского типа. *Wesselofsky*, o. c. 27, примѣч.

ствамъ. Не представляя индивидуальнаго комическаго типа, онъ въ каждую данную минуту можетъ выдвинуть на первый планъ ту или другую смѣшную сторону, всегда съ оттѣнкомъ насмѣшки надъ самимъ собою, и ни при какихъ обстоятельствахъ за словомъ въ карманъ не полѣзетъ. „Роль Пикельгеринга", говоритъ Девріенъ,—[1]) „собственно даже не роль, а общее мѣсто, какое-то попурри изъ плутовства, глупости, насмѣшливости, наивности и пошлости; это условный сценическій типъ, комическій хоръ, въ которомъ отражаются смѣшныя стороны дѣйствія, олицетвореніе народнаго юмора, который дерзко врывается въ самыя серьезныя сцены и тутъ потѣшается надъ всѣмъ знатнымъ, высокимъ или напыщеннымъ или являетъ ему противоположность собственною грубою фигурою". Иногда ему даются второстепенныя роли, требующія, однако, частаго появленія на сценѣ: онъ является слугою, вѣстникомъ, стражемъ, воиномъ; знаетъ много такого, что̀ неизвѣстно другимъ дѣйствующимъ лицамъ; все подмѣчаетъ и всѣмъ пользуется, чтобы вызвать комическій эффектъ; иногда онъ бываетъ лѣкаремъ, иногда—палачемъ, послѣднее еще по старой, средневѣковой привычкѣ. Но вообще его роль, какая бы она ни была, не имѣетъ непосредственной, органической связи съ пьесою; оттого она часто и не писалась цѣликомъ, а исполненіе ея представлялось импровизаторской изобрѣтательности актера: въ упомянутомъ уже сборникѣ „англійскихъ комедій" 1620 года иногда вмѣсто цѣлой сцены просто находится отмѣтка: „Здѣсь дѣйствуетъ Пикельгерингъ". Эти импровизаціи въ грубо-народномъ вкусѣ часто доходили до крайнихъ предѣловъ безстыдства, вызывавшаго протесты даже со стороны далеко не церемонныхъ зрителей XVII вѣка [2]), такъ что иногда „англійскимъ комедіантамъ" по этой

---

[1]) Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst, I, 178.

[2]) О шуткахъ Пикельгеринга можетъ дать понятіе слѣдующій отрывокъ изъ Маркса Мангольдта, 1597 г.:

Wie der Narr drinnen, *Jan* genennt,
Mit Bossen wer so excellent:
Welches ich auch bekenn fürwar,
Dass er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Dass er keim Menschen gleich mehr sicht.
Auff tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der Keiner jhn nicht trückt.
In sein Hosen noch einr hett Platz,
Hat dran ein unhehewren Latz.

причинѣ не разрѣшали представленій [1]). Слѣды этого безстыдства остались и въ пьесахъ репертуара Грегори, которыми, впрочемъ, зрители были очень довольны. До насъ дошло современное изображеніе Пикельгеринга на заглавномъ листѣ небольшой брошюры, изданной около 1649 года: „Gesprech zwischen dem englischen Bickelhering und frantzösischen Schanpetasen (то-есть, Jean Potage) über das schändliche Hinrichten Königl. Majestät in Engelland, Schott und Ireland“. Пикельгерингъ костюмированъ по-военному; на головѣ у него шляпа въ родѣ тирольской, но вдвое выше, украшенная двумя довольно длинными пѣтушьими перьями; одѣтъ онъ въ короткую, плотно стянутую и застегнутую на двѣ пуговицы куртку съ очень широкимъ отложнымъ воротникомъ, въ короткіе, но широкіе штаны; на ногахъ башмаки; за поясомъ короткій мечъ или ножъ [2]).

Въ сборникѣ 1620 года (который былъ перепечатанъ въ 1624 году) находятся комедіи: объ Эсфири и Аманѣ; о Блудномъ сынѣ; о Фортунатѣ; о королевскомъ сынѣ изъ Англіи и королевской дочери изъ Шотландіи; Сидонія и Теагена; Нѣкто и Никто; Юлій и Гипполита; Титъ Андроникъ; двѣ пьесы съ Пикельгерингомъ въ главной роли и шесть „Auffzüge“ или „Singetspiele“ въ стихахъ и съ нотами, для пѣнія въ антрактахъ. Во второй части сборника, изданной въ 1630 году подъ заглавіемъ: „Liebeskampff“, помѣщено восемь пьесъ, въ томъ числѣ комедія о могуществѣ Купидона, объ Аминтѣ и Сильвіи, Испытаніе вѣрной любви, о королѣ Манталорѣ и двѣ Singe-Comödien. Наконецъ, нѣкоторыя изъ этихъ комедій вошли въ изданный

Sein Juppen jhn zum Narren macht,
Mit der Schlappen die er nicht acht
Wann er da fängt zu löffeln an,
Vnd dünckt sich sein ein fein Person.
Der *Wursthänsel* ist abgericht,
Auch zimlicher massen, wie man sicht...
Dass solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen,
Welche mit Fleiss so zugericht,
Dass man was zwischen Beinen sicht:
Darnach etwan pflegen zu schawen
Glüstige Weiber und Jungfrawen...

(*Marx Mangoldt*, Marckschiffs Nachen, цит. у *Gödecke*, Grundr. II², 527, № 19)

[1]) *Gödecke*, o. c. 537, № 62 и 65; 536, № 120; 537, № 126; 542, № 179, 180.

[2]) *H. C. Loffelt.* English actors on the continent, Shakespeare Jahrbuch, VI (1869), S. 377—380. Позднѣйшее (XVIII в.) изображеніе Гансвурста см. у *Flögel-Ebeling*, o. c., Taf. 9. Ср. *Devrient*, o. c. I, 196.

въ 1670 году въ Франкфуртѣ трехтомный сборникъ, подъ заглавіемъ: „Schaubühne englischer und französischer Comödianten", вмѣстѣ съ переводами мольеровскихъ и другихъ французскихъ пьесъ. Кромѣ того, изъ извѣстій о спектакляхъ „англійскихъ комедіантовъ" мы знаемъ, что въ составъ ихъ репертуара входили передѣлки трагедій Марло (Фаустъ) и Шекспира (Венеціанскій еврей, Гамлетъ, Ромео и Джульета, Король Лиръ), мольеровскій „Амфитріонъ", „Неистовый Орландъ" и цѣлый рядъ пьесъ, содержаніе которыхъ было заимствовано изъ рыцарскихъ романовъ. Нѣкоторыя изъ этихъ пьесъ потомъ отысканы и напечатаны Когеномъ и Мейснеромъ. Какъ видно изъ этихъ текстовъ, составители „англійскихъ комедій" относились и къ Шекспиру съ тою же свободою, съ какою они передѣлывали рыцарскіе романы или италіанскія новеллы: и его пьесы служили для нихъ только канвой, на которой они вышивали собственные узоры, большею частью очень грубые и нескладные. Впрочемъ, надо замѣтить, что тѣ нѣмецкія пьесы, которыя дошли до насъ подъ названіемъ „англійскихъ комедій", сами по себѣ представляютъ, по всей вѣроятности, переводы или переработки пьесъ, которыя дѣйствительно разыгрывались „англійскими комедіантами", такъ какъ послѣдніе, конечно, вовсе не были заинтересованы въ томъ, чтобы ихъ подлинные тексты распространялись въ публикѣ помимо представленія. Притомъ, такъ какъ „англійскія" труппы въ Германіи XVII столѣтія пользовались широкою популярностью, то всѣ остальныя актерскія компаніи, образовавшіяся по ихъ примѣру и подъ ихъ вліяніемъ, также или прямо выдавали себя за „англійскія" или, во всякомъ случаѣ, старались имъ подражать и для своихъ представленій сочиняли пьесы въ подходящемъ тонѣ и духѣ. Подобныя-то пьесы, по всей вѣроятности, и служили образцами для московскаго пастора и его помощниковъ, призванныхъ устроить русскій театръ и создать для него драматическій репертуаръ.

Изъ репертуара Грегори до насъ дошли только четыре пьесы (двѣ изъ нихъ—въ неполныхъ спискахъ), извѣстіе о представленіи одного балета и заглавія двухъ пьесъ. Хронологическій порядокъ ихъ представленій опредѣляется (приблизительно) слѣдующими соображеніями [1]).

Первый спектакль („Артаксерксово дѣйство") состоялся 17-го октября 1672 года. Затѣмъ, въ теченіе мясоѣда, то-есть, до 14-го но-

---

[1]) *Забѣлинъ*, 475—481; *Тихонравовъ*, о. с.

ября, представленія, вѣроятно, повторялись, хотя мы и не имѣемъ объ этомъ извѣстій. Въ наступившій постъ царь, конечно, уже не могъ смотрѣть подобныя зрѣлища, и потому они возобновляются опять въ мясоѣдъ, уже въ январѣ 1673 года. Въ годовщину бракосочетанія съ Натальей Кирилловной, 22-го января, царь отдалъ приказъ объ устройствѣ комидійной палаты въ Кремлѣ, надъ аптекою; работа шла очень спѣшно, и къ 29-му января все было готово, а представленія происходили, конечно, уже на масляницѣ, которая началась 2-го февраля. Въ это время въ два дня перевезено изъ Нѣмецкой слободы до дворца 60 человѣкъ дѣтей, которыя участвовали въ комидійномъ дѣйствѣ: это число должно обозначать всю труппу, бывшую на представленіи. Соображая его съ количествомъ дѣйствующихъ лицъ въ комедіи „Іудиѳь“ (63), мы позволяемъ себѣ высказать предположеніе, что между 2-мъ и 9-мъ февраля 1673 года была представлена именно эта комедія. Это предположеніе кажется намъ тѣмъ болѣе правдоподобнымъ, что въ прологѣ „Іудиѳи“, точно такъ же, какъ и въ прологѣ кіевскаго дѣйства объ Алексѣѣ Божьемъ человѣкѣ (1673 г.), находятся, какъ увидимъ ниже, намеки на современную войну съ турками, почти повторяющіе слова кіевской пьесы, что царь

Съ непріятелемъ Креста дѣло зачинаеть,
Але, яко Константинъ, никгды не програеть.

Кромѣ дѣтей, въ комедіи дѣйствовали и нѣмцы, Тимоѳей Гасенкрухъ съ товарищи, названные игрецами. Ихъ привозили во дворецъ три раза и, слѣдовательно, одинъ разъ они играли уже одни, безъ актеровъ-дѣтей. Вѣроятно, ими и былъ представленъ, въ субботу на масляницѣ, тотъ балетъ, о которомъ разказываетъ Рейтенфельсъ [1]), и о которомъ еще будетъ рѣчь ниже. Это предположеніе подтверждается извѣстіемъ, что при постройкѣ комидійной хоромины надъ аптекой „выкрашены голубцомъ четыре балѣты“, то-есть, вѣроятно, подвижныя пирамиды, требовавшіяся для упомянутаго представленія.

Съ наступленіемъ великаго поста театръ былъ, разумѣется, оставленъ и возобновился только весною, уже послѣ Троицына дня, въ Преображенскомъ, куда царь переѣхалъ на другой день послѣ праздника, 19-го мая. На пятнадцати подводахъ были свезены туда 32 рамы декорацій, 9 ковровъ, сукна, скамьи, органы; семеро плот-

---

[1]) De rebus moschovit., 105—107.

никовъ, подъ руководствомъ декоратора Петра Инглиса, устанавливали рамы и устраивали все нужное. О дняхъ и содержаніи спектаклей извѣстій нѣтъ. Осенью, 7-го октября, были выданы деньги на постановку комедіи о Товіи младшемъ, а 2-го ноября, ввечеру, царь, незадолго передъ тѣмъ вернувшійся въ Преображенское отъ Троицы, „ходилъ въ комидію смотрить дѣйства, какъ нѣмцы дѣйствовали“ [1]). Вѣроятно, до заговѣнья 14-го ноября эта комедія была повторена.

Въ началѣ 1674 года мы находимъ комедію опять въ Кремлевскомъ дворцѣ, откуда она 24-го февраля, во вторникъ на масляницѣ, наскоро перевозится въ Преображенское, а въ пятницу, 27-го, опять въ Кремлевскую хоромину; на масляницѣ было, слѣдовательно, не менѣе двухъ спектаклей. Затѣмъ, въ ноябрѣ „была у великаго государя въ селѣ Преображенскомъ комедія, и тѣшили его, великаго государя, иноземцы, какъ Алаферна царица царю голову отсѣкла“, то-есть „Іудиѳь“ [2]); вслѣдъ за нею, въ тотъ же мясоѣдъ, была „другая комедія: какъ Артаксерксъ велѣлъ повѣсить Амана по царицыну челобитью и по Мардохеину наученью“, то-есть „Эсѳирь“. Наконецъ, на заговѣнье, 14-го ноября, снова была потѣха, а тѣшили великаго государя иноземцы, нѣмцы да люди боярина А. С. Матвѣева, на органахъ и на фіоляхъ и на страментахъ, и танцовали, и всякими потѣхами розными (тѣшили); комедія въ числѣ этихъ потѣхъ не упоминается.

Въ 1675 году, въ четвергъ на масляницѣ, 11-го февраля, была комедія, вѣроятно, въ Кремлѣ и продолжалась около семи часовъ. Тѣшили великаго государя тѣ же дѣйствующія лица: иноземцы да люди Матвѣева. Весенній мясоѣдъ и все лѣто государь со всѣмъ домомъ прожилъ на Воробьевыхъ горахъ, оттуда перешелъ въ Ко-

---

[1]) Выходы, 563.

[2]) Не можемъ согласиться съ мнѣніемъ *Н. С. Тихонравова*, что „Іудиѳь“ поставлена 8-го декабря: во время рождественскаго поста комедія едва ли могла быть допущена. Въ указателѣ *Строева* къ Выходамъ (стр. 41) отмѣчено, что извѣстіе о представленіи „Іудиѳи“ записано безъ чиселъ *въ ноябрѣ*. Въ подтвержденіе своего мнѣнія, г. Тихонравовъ ссылается на свои примѣчанія къ этой пьесѣ (Русск. драм. произв., I, стр. XLIII); но въ его изданіи „Русск. драм. произведеній“ и, сколько намъ извѣстно, вообще въ печати никакихъ примѣчаній къ „Іудиѳи“, къ сожалѣнію, не находится. См. по этому поводу нашу замѣтку о сборникѣ г. Тихонравова въ *Журн. Мин. Нар. Просв.*, ч. 226, отд. 2, стр. 270—282.

ломенское и потомъ уже, 9-го ноября, въ Преображенское, гдѣ и оставался до половины декабря. Можетъ быть, въ концѣ масоѣда, между 9-мъ и 14-мъ ноября, и дано было, по примѣру прежнихъ лѣтъ, какое-нибудь представленіе. Лизекъ, секретарь цесарскаго посольства, бывшаго въ этомъ году въ Москвѣ, разказываетъ, что въ посольской свитѣ былъ, между прочимъ, одинъ фокусникъ, чрезвычайно искусный въ своемъ дѣлѣ: напримѣръ, онъ скрещивалъ между собою нѣсколько ножей, которые безъ всякаго посторонняго дѣйствія поднимали вещи и деньги. Нѣмецкіе комедіанты, узнавъ объ его искусствѣ, просили пословъ позволить ему участвовать въ представленіи, которое они должны были устроить черезъ нѣсколько дней; но послы не могли исполнить этой просьбы, потому что 7-го ноября должны были уѣхать изъ Москвы. По отъѣздѣ пословъ, слухъ о фокусникѣ дошелъ до царя, который тотчасъ же отправилъ вслѣдъ за ними барона Менезеса, бывшаго прежде посломъ въ Вѣнѣ и Римѣ, чтобы воротить фокусника, обѣщая, что онъ безъ всякаго затрудненія и съ наградою будетъ отпущенъ на родину. Послы исполнили желаніе царя и отпустили фокусника, который два раза давалъ свои представленія, удивилъ царя и царицу и воротился съ подарками [1]).

Скудость свѣдѣній о театральныхъ потѣхахъ этого времени лишаетъ насъ возможности болѣе или менѣе точно опредѣлить время представленія трехъ дошедшихъ до насъ пьесъ изъ репертуара Грегори. Эти пьесы — малая прохладная комедія объ Іосифѣ, малая комедія Баязетъ и Тамерланъ и жалостная комедія объ Адамѣ и Еввѣ, — несомнѣнно были представлены въ 1673—1675 годахъ учениками школы Грегори, которые въ послѣсловіи „Баязета“ называютъ себя „еще неискусными и несмышленными отрочатами“, а въ прологѣ „Іосифа“ просятъ снисходительности къ своему „дѣтскому дѣйствію“. На основаніи эпилога къ „Баязету“ мы можемъ предположить, что эта пьеса была представлена вскорѣ послѣ „Іосифа“, такъ какъ въ этомъ эпилогѣ упоминается о поклоненіи Іосифу сноповъ [2]). Что касается до комедіи объ Адамѣ и Еввѣ, то по особенностямъ ея содержанія, сближающимъ ее съ школьными moralités, можно думать, что она была представлена въ концѣ масляницы, какъ бы въ видѣ напоминанія о постѣ и покаяніи.

Въ началѣ іюня 1675 года Грегори скончался [3]), и молодой театръ

---

[1]) *Пекарскій,* о. с., 393.

[2]) Русск. драм. произв., I, 242.

[3]) *Fechner*, Chronik, I, 365.

потерялъ, такимъ образомъ, главнаго своего руководителя. Это обстоятельство не могло не отразиться очень невыгоднымъ образомъ на дальнѣйшей судьбѣ драматическихъ представленій при дворѣ Алексѣя Михайловича, которыя, впрочемъ, по смерти Грегори продолжались очень короткое время, такъ какъ въ зимній мясоѣдъ 1676 года самъ царь заболѣлъ и 30-го января скончался.

Изъ приведенныхъ нами извѣстій о первыхъ шагахъ русскаго придворнаго театра 1672—1675 годовъ видно, что комидійныя дѣйства этого времени заключали въ себѣ тѣ же самые внѣшніе элементы, какими отличались представленія „англійскихъ комедіантовъ": здѣсь, кромѣ собственно комедіи, были танцы, пѣніе, музыка, фокусники и всякіе иные игрецы. Этой внѣшней обстановкѣ соотвѣтствовало и внутреннее содержаніе тѣхъ драматическихъ произведеній, которыя до насъ дошли и которыя (за исключеніемъ одной лишь комедіи объ Адамѣ и Еввѣ) носятъ на себѣ весьма выразительный отпечатокъ „англійскаго" стиля. По содержанію дошедшихъ до насъ комедій мы считаемъ возможнымъ судить и о характерѣ утраченныхъ пьесъ, къ числу которыхъ относится, прежде всего, Артаксерксово дѣйство; на этомъ основаніи мы и высказали выше предположеніе, что эта первая пьеса репертуара Грегори была, вѣроятно, переработкою „англійской" комедіи „Von der Königin Esther und hoffärtigem Haman".

Разказъ объ Эсѳири, занесенный въ Библію, какъ достопамятный и поучительный примѣръ чудеснаго попеченія Божія о возлюбленномъ израильскомъ народѣ, отличается несомнѣнными литературными достоинствами. Эта несложная исторія, въ которой дѣйствіе развивается очень быстро и мотивируется вполнѣ естественно, а характеры главныхъ дѣйствующихъ лицъ обрисованы ярко и живо, еще въ первой половинѣ XVI вѣка обратила на себя вниманіе писателей, занимавшихся драматическою обработкою библейскихъ сюжетовъ. Въ нѣмецкой литературѣ, начиная съ „Эсѳири" Ганса Сакса (1536 г.) и до появленія въ печати „англійской" комедіи 1620 года, то-есть, за 84-лѣтній періодъ времени, насчитываютъ до 15-ти пьесъ на эту тему [1]), въ томъ числѣ два или три латинскихъ школьныхъ дѣйства. На французской сценѣ „Эсѳирь" является еще во времена мистерій, въ XV вѣкѣ, и держится въ различныхъ переработкахъ до эпохи класси-

[1]) Общія замѣчанія и анализъ нѣкоторыхъ пьесъ см. въ статьѣ *Hugo Holstein*'а, въ *Archiv für Litt.-Gesch.* X, 147—154, XI, 442 и XII, 46—60. Ср. *Tittmann*, Schauspiele der engl. Comödianten in Deutschland (Deutsche Dichter des XVI Jahrh., B. XIII), Einleitung, S. XXI—XXII.

цизма (трагедія Расина 1689 г.). Въ англійской драматической литературѣ извѣстна интерлюдія of godly Queen Esther и драма „Эсѳирь и Агасферъ", представленная въ 1594 году актерами лорда Чемберлэна (къ числу которыхъ принадлежалъ и Шекспиръ). Титманнъ высказываетъ предположеніе, что именно эта пьеса послужила оригиналомъ для нѣмецкой обработки 1620 года, въ которой многіе обороты и отдѣльныя слова прямо указываютъ на переводъ съ англійскаго. Комедія 1620 года, о представленіи которой по разнымъ городамъ Германіи до насъ дошли точныя извѣстія, въ свою очередь, послужила предметомъ для латинской передѣлки Jo. Val. Andreae (†1654), который самъ говоритъ въ своей біографіи, что написалъ эту пьесу „ad aemulationem anglicorum histrionum". Такимъ образомъ, эта тема, и въ особенности „англійская" комедія объ Эсѳири, была въ Германіи очень популярна. Ею-то, вѣроятно, и воспользовались Грегори и Рингуберъ, сочиняя свое Артаксерксово дѣйство.

„Комедія объ Эсѳири и высокомѣрномъ Аманѣ" дѣлится на четыре акта. Содержаніе ея, въ общемъ, вѣрно передаетъ библейскій разказъ, только сокращая его въ интересахъ бо́льшей выразительности дѣйствія. Пьеса открывается рѣчью царя Артаксеркса, который, восхваляя свою славу и могущество, заявляетъ, что онъ устроилъ роскошные пиры съ цѣлью показать своимъ подданнымъ всѣ свои богатства и, наконецъ, желая показать народу величайшее свое сокровище—красавицу-жену, приказываетъ привести ее на пиръ. Царица, считая такую выставку унизительною и неприличною, отказывается придти на пиръ. Тогда разгнѣванный царь, по совѣту ближайшаго и любимѣйшаго своего вельможи Амана, разводится съ женою, такъ какъ безнаказанность ея поступка побудила бы и всѣхъ другихъ женъ не почитать мужа за главу и господина. Затѣмъ онъ приказываетъ Аману созвать со всего государства прекрасныхъ дѣвицъ на смотръ, для выбора новой жены. Аманъ съ двумя царедворцами отправляется на поиски за красавицами, встрѣчаетъ Мардохея съ его племянницею Эсѳирью и, плѣнившись ея красотою, приводитъ ее во дворецъ. Царь, которому не понравилась ни одна изъ созванныхъ невѣстъ, увидѣвъ Эсѳирь, беретъ ее себѣ въ жены и награждаетъ Амана величайшими почестями. Эти награды возбуждаютъ зависть двухъ царедворцевъ, которые рѣшаются извести царя; но Мардохей, подслушавъ ихъ разговоръ, сообщаетъ объ этомъ Эсѳири, и царь велитъ казнить виновныхъ. Награда за спасеніе царской жизни достается опять-таки Аману: по царскому указу, при встрѣчѣ съ нимъ

всѣ должны преклонять колѣна. Мардохей, считая это идолопоклонствомъ, не слушается царской воли и не падаетъ ницъ передъ гордымъ временщикомъ. Аманъ разгнѣвался и рѣшился отомстить; онъ клевещетъ царю на іудеевъ и выпрашиваетъ повелѣніе истребить въ одинъ день все это, ненавистное ему, племя по всему царству. Іудеи трепещутъ и молятся; Мардохей заклинаетъ царицу спасти ихъ и умолить царя объ отмѣнѣ страшнаго указа. Эсѳирь принимаетъ на себя этотъ подвигъ и достигаетъ цѣли. Своимъ поведеніемъ она такъ умилостивила царя, что тотъ обѣщалъ ей исполнить все, чего только она захочетъ. На первый разъ Эсѳирь проситъ только одного: чтобы царь вмѣстѣ съ Аманомъ пожаловалъ къ ней на пиръ. Аманъ радуется такому благоволенію и еще больше возвышаетъ свою гордость, а для Мардохея, который осмѣлился ему перечить, приказываетъ построить высокую висѣлицу. Но обстоятельства мѣняются. Царь случайно вспоминаетъ заслугу Мардохея, нѣкогда раскрывшаго заговоръ, хочетъ его наградить и обращается къ Аману съ вопросомъ: какой почести заслуживаетъ человѣкъ, котораго царь желаетъ почтить? Аманъ, принимая этотъ вопросъ на свой счетъ, отвѣчаетъ, что такого человѣка надо облечь въ царскую одежду, возложить на него царскій вѣнецъ и, посадивъ на царскаго коня, торжественно провести по всему городу. Царь одобряетъ предложеніе и приказываетъ Аману же все это исполнить для почести Мардохею. Временщикъ, не ожидавшій такой развязки, долженъ подчиниться царской волѣ. Послѣ этой унизительной для него церемоніи, онъ является на пиръ, на которомъ царь снова обѣщаетъ Эсѳири исполнить все, чего она пожелаетъ. Тогда царица разказываетъ своему супругу о замыслахъ Амана въ его же присутствіи, и проситъ казнить высокомѣрнаго злодѣя со всѣмъ его родомъ, а іудеевъ избавить отъ смертнаго страха. Амана вѣшаютъ (на сценѣ) на той самой висѣлицѣ, которую онъ готовилъ Мардохею, а Мардохей заступаетъ его мѣсто и становится ближайшимъ совѣтникомъ царя.

Параллельно съ этимъ библейскимъ сюжетомъ въ комедіи развивается балаганная исторія шута Ганса Knapkäse и его сварливой жены. Эта исторія занимаетъ добрую половину 1-го, 2-го и 4-го актовъ и служитъ, такимъ образомъ, веселою интермедіею. Жена Ганса, взбалмошная баба, заставляетъ его таскать корзины и нещадно колотитъ; по совѣту добраго сосѣда, Гансъ вооружается палкою и начинаетъ отплачивать женѣ за побои; силою или хитростью палка, символъ супружеской власти, нѣсколько разъ переходитъ изъ рукъ въ

руки; наконецъ, супруги идутъ къ царю жаловаться другъ на друга. Царь, согласно своему закону, объявляетъ, что жена должна во всемъ повиноваться мужу, какъ главѣ и господину, и рѣшаетъ, что Гансъ долженъ развестись съ своею бабой. „Я очень этимъ доволенъ", говоритъ Гансъ;—„но вѣдь ночью мы будемъ по прежнему вмѣстѣ?" — „Нѣтъ, вы уже никогда не должны видѣть другъ друга". „О, возлюбленный государь, этого я не могу перенести! Возлюбленный государь, днемъ намъ вмѣстѣ тошно, а ночью порознь скучно". „Ну, въ такомъ случаѣ, чудакъ, ты будешь съ нею въ разводѣ только днемъ".

Въ другихъ сценахъ комедіи этотъ же Гансъ является въ роли слуги и палача. Онъ строитъ висѣлицу для Мардохея, и онъ же потомъ вѣшаетъ на ней Амана.

По свидѣтельству Рейтенфельса, „Эсѳирь" дѣйствовали комически: по всей вѣроятности, и въ русской передѣлкѣ находились шутовскія сцены, подобныя этой исторіи Ганса.

Что касается до выбора именно этого сюжета, то И. Е. Забѣлинъ [1]) высказываетъ предположеніе, что исторія объ Эсѳири давала много намековъ на современныя придворныя обстоятельства и что роль Эсѳири походила на роль царицы Натальи во время ея избранія въ невѣсты, также какъ роль Мардохея—на роль ея родственника и воспитателя Матвѣева. Кто указывалъ на Амана—не извѣстно; но Матвѣевъ могъ прямо думать о Богданѣ Хитрово, царскомъ дворецкомъ и тогдашнемъ любимцѣ Алексѣя Михайловича, какъ это разказывается и записками о такихъ отношеніяхъ сына Матвѣева, Андрея. Очень понятно, прибавляетъ г. Забѣлинъ, насколько сама царица Наталья интересовалась представленіемъ такой комедіи.

Та же самая основная идея — посрамленіе гордыни и торжество невинно-угнетенныхъ—развивается и въ другой библейской комедіи „Іудиѳь", представленной вслѣдъ за „Эсѳирью". Эта пьеса, очень обширная, дошла до насъ вполнѣ [2]), и относительно ея представленія вскорѣ послѣ „Эсѳири" сохранилась довольно подробная замѣтка въ одной изъ рукописей Императорской Публичной Библіотеки, конца XVII столѣтія. Въ виду скудости матеріаловъ для исторіи первоначальнаго русскаго театра, приводимъ эту замѣтку цѣликомъ [3]).

---

[1]) О. с., 473.

[2]) Напечатана первоначально въ Древн. Рос. Вивліоѳ., VIII², 187—328. Русск. драм. произв., I, 76—203.

[3]) Рук. Имп. П. Б-ки, F. IV. 558, русская, но написанная на половину латинскими буквами (какъ это было въ обычаѣ у малороссовъ), заключаетъ въ

„Во рпа-в-г годѣхъ на Москвѣ в Преображенскомъ селѣ учинена была комѣдия по библийному писанию древніхъ в подобие бытей, якожь было при древнихъ царехъ, при Давидѣ и Соломоне; і како Іюдиѳь отсече главу, пришествіем своим, лѣпотою зрака и одѣяннем ризъ преукрашенныхъ, на главѣ имѣя митру царску, и пришедше в полкъ людей асирийских сиречь вавилонская, иже видѣ она град свой в погибели і ко взятию предваряюще от людей асирийскихъ. И возвѣстиша онаго полку воеводе, асирийскому мужу Алоѳерну. Он же возрадовася о ней, яко пришед жена от града того, егоже онъ хощет взяти, и сказа ему словеса утѣшителная, яко преклаияяся она до градовзятия ему. Собра же воевода тогда чиноначалства людиі от полку его, и вечеря съ ними вѣселяся, и упився от вина и шед в ложницу, ляже на одръ свой, никому же ту входити повѣле, токмо единая Іюдиѳь. И упився от вина, успе сномъ. Іюдиѳ же стояше близ одра его, видѣ спяща Алоѳерна, возопи ко Господу Богу, яко да спасетъ градъ ихъ и свободитъ от пленения Ізраиля своего, взем его мечъ і отсече главу асирийскому воеводе Алоѳерну, і тело его обертевъ одевалом, а главу взем в ризы своя і ізыде из ложніцы его и крепи ю. И вопроси ю стража о изходе ея, она же сказа им, яко ідет до істочніка измытися, понеже возвѣщенно бѣ о ней стражем. І пришед ко стене града, і возопи людем своим, да примут во град, і сказа еже бысть і да изыдут із града люди противъ асириян, понеже обезглавенъ Алоѳернъ. І показа им главу его, оне же, вышед из града, поби* асириян малыми людми многие тысящи. І град свой спасе от погибели, о том же пишет в книге Іюдиѳь.

„Тако же дѣло і о царице Езвирь, како упроси у царя своего весь род свой ізраилтеский от посѣченія меча и болярина своего Мардохана от смерти избави, ему же древо приготови Аман, болярин царевъ, по упрошении же царь на том древѣ повѣле Амана обвѣсити пред враты дому его. В книге Езвирь, противъ того действоваху и сим веселяшеся в нощи тако Car z blizhnimi swoimi boliary. Siu sze igru uczini немецъ, якоже во Амбурхе і в прочихъ римских градѣх на откупу его (*ее*?) держатъ и многую казну тем збирают. А кто хощетъ смотрети,—по дукату імѣетъ дати, сиречь червонному златому. Із иных земель приезжают смотрети многие чесные их люди і кролевичи закрытыми лицы [1]). Овогда же пущаютъ гром, овогда же дождь и снегъ, сицѣ козньми дѣйствоваху".

„Takova ubo igra byla na moskwe komediia.

себѣ рядъ небольшихъ статей о событіяхъ царствованія Михаила Ѳеодоровича, Алексѣя Михайловича и первыхъ годовъ Петра Великаго. Большая часть статей касается политическихъ отношеній Московскаго государства къ Польшѣ. На верхней доскѣ современнаго рукописи переплета еще можно разобрать остатки слова: „Kronika". Листы не перенумерованы и никакихъ помѣтъ о принадлежности рукописи кому-либо не имѣется. Приводимый нами отрывокъ уже былъ напечатанъ *И. А. Шляпкинымъ* въ журналѣ *Искусство* 1883, № 16, стр. 184, но съ ошибками. Мы соблюдаемъ правописаніе подлинника, только отдѣляя слова и разставляя знаки препинанія, въ рукописи поставленные совершенно произвольно.

[1]) Incognito?

„Некто поведал от галанцов Izbrant [1]) яко того ради прияхъ Амбурхъ град многое разорение, іже бы он был в нем и се видел.
Anno Domini 1686—go,
Sruskimi posly widel Wanburhe“ [2]).

Исторія Іудиѳи также пользовалась въ Германіи XVI—XVII столѣтій большою популярностью, какъ драматическій сюжетъ. Гансъ Саксъ обработалъ ее въ двухъ пьесахъ (1533 и 1553 гг.); Сикстъ Биркъ (Xystus Betulius, 1500—1554), въ своей латинской комико-трагедіи, примѣнилъ ее къ современнымъ обстоятельствамъ, — къ войнѣ противъ турокъ [3]). Пьесы на эту тему (по перечню Гёдеке ихъ насчитывается до десяти) разыгрывались и на школьной сценѣ, на латинскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, а впослѣдствіи вошли въ репертуаръ странствующихъ актеровъ (напримѣръ, драма Мартина Бёме, 1618 г.). Опицъ сдѣлалъ изъ „Іудиѳи“ полу-оперу, съ аріями и хорами, на которые была написана Чернингеномъ особая музыка (1646 г.). Наша „Іудиѳь“, несомнѣнно, переведена съ нѣмецкаго; оригиналомъ для нея служила комедія, сочиненная въ „англійскомъ“ стилѣ и, можетъ быть, близкая къ той, которую видѣли наши послы въ 1634 году во дворцѣ Польскаго короля, гдѣ въ то время дѣйствовали тоже „англійскіе комедіанты“. Комедія, какъ мы уже сказали, очень обширна. Она раздѣлена на семь дѣйствъ, которыя, въ свою очередь, дѣлятся на с ѣ н и; всѣхъ сѣней—29; кромѣ того, между третьимъ и четвертымъ дѣйствами вставлено довольно большое междосѣніе, не имѣющее, однако, обычнаго характера интермедіи. Число дѣйствующихъ лицъ доходитъ до 63.

Сохраняя въ общихъ чертахъ направленіе и характеръ „англійскихъ“ комедій, „Іудиѳь“, какъ и всѣ другія дошедшія до насъ пьесы репертуара Грегори, отличается отъ нихъ одною существен-

---

[1]) Елизарій Избрантъ (Evert Ysbrandszoon Ides) въ концѣ XVII столѣтія ѣздилъ, по порученію русскаго правительства, въ Китай и затѣмъ, по грамотѣ 1700 года, получилъ дозволеніе печатать въ Голландіи и продавать въ Россіи книги. *Пекарскій*, I, 7, 12.

[2]) Въ Гамбургѣ. Въ числѣ гамбургскихъ дѣйствъ XVII столѣтія есть пьеса Христіана *Розе* (1609—1667), напечатанная въ 1648 году подъ заглавіемъ: „Holofern, aus Heil. Schrift Anweisung allen des Teutsch-Landes Friedenstörern und Blutgierigen Kriegern in einem lustigen Schauspiel vorgestellt“. *Gödecke*, III², 214, № 15.

[3]) Judith, drama comico-tragicum. Exemplum reipublicae recte institutae, unde discitur, quomodo arma contra Turcam sint capienda. Augsb. 1540. *Gödecke*, II², 134, № 8.

ною чертою: „англійскіе“ комедіанты отбросили прологъ и эпилогъ, эти непремѣнныя принадлежности старинной и затѣмъ школьной драмы; въ нашихъ пьесахъ прологи и эпилоги сохранены, потому что они были необходимы для объясненія комедіи, какъ дѣйства новаго и еще не вошедшаго въ обычай, и для нравоучительныхъ выводовъ изъ ея содержанія. Здѣсь нашла себѣ пріютъ морализація, удаленная изъ самаго текста комедій, но все еще продолжавшая считаться непремѣннымъ условіемъ (и оправданіемъ) театральнаго дѣйства. „Іудиѳь“, въ томъ видѣ, какъ она до насъ дошла, не имѣетъ эпилога (можетъ быть, онъ затерялся); прологъ, конецъ котораго представляется сильно попорченнымъ и темнымъ, въ первой своей половинѣ позволяетъ разбить прозаическую рѣчь на стихи, хотя и очень нескладные, но, все-таки, кое-какъ риѳмованные.

Великій Алексѣй Михайловичъ, о царю,
Самодержче, къ сему многихъ странъ государю,
Тебѣ же весь народъ великія, малыя
Россіи ся скланяетъ, купно жь и бѣлыя!
О, великій князю, превосходитель міра,
Обладателю востока и сѣвера,
И запада жь къ тому. Но и то тебѣ мало,
Достойно бо и быть второму міру было.
Ей, что вселенная едина предъ тобою,
Когда многихъ царей наслѣдіе есть съ тобою.
Ты убо еси можнѣйшій во вселеннѣй,
Зане царству славы ты далъ еси презѣльной:
Весь христіанской родъ скифетръ твой почитаетъ,
Божіею бо милостью онъ всѣхъ ихъ защищаетъ
Отъ врага крестова, лютаго бусурмана,
Да христіанъ ему одолѣти нѣсть дано...

Дальнѣйшій текстъ пролога не поддается подобному раздѣленію на стихи [1]), да трудно поддается и вообще пониманію.

---

[1]) Кромѣ, впрочемъ, трехъ мѣстъ:

Богъ же всевышній соблюдаетъ твое царство,
Зане оградою есть всему христіанству...
. . . .
И твои, о царю, ограждены предѣлы
Отъ непріятелей огненными ангелы...
. . . .
Зри, великій царю: здѣ ти, ей, изъяснится,
Въ комедіи сіе объявится, (въ рук. *объявляя*)

какъ Богъ нашъ чудесно хранитъ въ странной земли благочестиво (*благочестно*?) и безопасно, и какъ премѣняетъ печаль зѣльную въ счастье, и т. д. Рукопись

Самая пьеса, очень длинная, является подробною передачею, въ діалогической формѣ, библейскаго разказа, причемъ различныя, даже второстепенныя его части значительно распространены. Дѣйствіе развивается крайне медленно, теряясь среди безконечныхъ разговоровъ, напыщенныхъ и многословныхъ рѣчей множества дѣйствующихъ лицъ. Большая часть этихъ рѣчей дословно взята изъ Библіи; иногда библейскія рѣчи переданы съ прибавками и украшеніями; многое, о чемъ въ Библіи только разказывается, также переложено въ рѣчи. Такъ, пьеса открывается совѣщаніемъ Навуходоносора съ своими вельможами о походѣ на Іудею; царь призываетъ Олоферна и вручаетъ ему начальство надъ войскомъ. Во второмъ дѣйствіи изображается скорбь іудеевъ и посольство къ Олоферну отъ азіатскихъ царей. Въ третьемъ дѣйствіи, ближе къ библейскому тексту и отчасти уже дословно, передаются разспросы Олоферна объ іудеяхъ и гнѣвныя рѣчи вождя, оскорбленнаго замѣчаніями богобоязненнаго мужа Ахіора („Книга Іудиѳь", гл. 5 и 6, послѣдняя въ значительно распространенномъ видѣ). Разказъ Ахіора о происхожденіи и исторіи еврейскаго народа, очень длинный, взятъ цѣликомъ изъ Библіи [2]), какъ и дальнѣйшія рѣчи Ахіора, наказаннаго Олоферномъ. Іудиѳь является только въ четвертомъ дѣйствіи, гдѣ она бесѣдуетъ съ своею служанкой Аброй о крайнемъ бѣдствіи іудеевъ; до сихъ поръ драма, въ сущности, еще ни на шагъ не подвинулась въ своемъ развитіи. Въ пятомъ дѣйствіи опять видимъ плачъ іудеевъ (по книгѣ Іудиѳь VII, 24—30); Іудиѳь убѣждаетъ ихъ не сдаваться еще въ продолженіе пяти дней (VIII, 10 и сл.) и молится Богу о помощи и объ укрѣпленіи ея на подвигъ (IX, 2—14). Въ шестомъ дѣйствіи она прощается съ іудейскими старѣйшинами (X, 7—22) и приходитъ въ

Императорской Академіи Наукъ, напечатанная *Новиковымъ* въ Вивліоѳикѣ и *Тихонравовымъ* въ Русск. драм. произв., вообще неисправна и сильно попорчена; между прочимъ, въ текстѣ пьесы (стр. 114) пропущенъ цѣлый листъ, отчего произошла безсмыслица, не замѣченная издателями (объ этомъ см. ниже). Кромѣ того, Н. С. Тихонравовъ отмѣтилъ испорченныя мѣста на стр. 78, 104, 130, 136.

[2]) Въ этомъ-то разказѣ и находится указанный выше большой пропускъ. Ахіоръ говоритъ: „Егда же отягчаше ихъ царь египетскій работою въ созиданіи градовъ своихъ съ блата и плинѳы, и воззваша ко Господу Богу своему; *сій же порази, и взыдоша на горы сія вся*, и паки владѣютъ Іерусалимомъ". Въ Библіи же сказано: „сій же порази *всю землю египетскую язвами различными*. Егда же изгнаша ихъ египтяне" и т. д. Слѣдуетъ исторія странствованія евреевъ по исходѣ изъ Египта, заключающаяся словами: „*И соединишася во единство*, и взыдоша на горы сія вся", и т. д., какъ въ пьесѣ.

лагерь Олоферна (X, 23—XI, 22). Наконецъ, седьмой актъ представляетъ Іудиѳь на пиру у Олоферна (XII, 17—20), смерть послѣдняго (XIII, 3—7) и возвращеніе Іудиѳи въ Веѳулію (XIII, 14—20, XIV, 1), и заключается побѣдною пѣснью іудеевъ (XVI, 1—5). Указанныя нами мѣста изъ книги „Іудиѳь" воспроизведены въ комедіи лишь съ самыми незначительными измѣненіями.

Какъ въ англійской „Эсѳири", такъ и въ нашей „Іудиѳи" параллельно серьезному дѣйствію идетъ рядъ шутовскихъ сценъ, полныхъ живого комизма. Такъ какъ драма разыгрывается во время похода и осады крѣпости, то и эти шутовскія сцены взяты изъ военнаго быта; главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ нихъ является солдатъ Сусакимъ („облезьянова порода", какъ называетъ его одно изъ дѣйствующихъ лицъ), воплощающій въ себѣ характерныя свойства Гансвурста: обжорство, тупоуміе, трусость и издѣвательство надъ самимъ собою. Солдаты и ихъ ближайшіе начальники радуются походу, потому что онъ даетъ имъ случай награбить вдоволь всякаго добра; одинъ желалъ бы, чтобы война никогда не прекращалась и чтобы такое беззаботное и богатое житье продолжалось вѣчно: вѣдь если, чего добраго, заключатъ миръ, такъ придется вернуться къ себѣ въ деревню и снова хлѣбъ молотить. „Не опасайся, брате!" утѣшаетъ его товарищъ,—„мы столько накрадемъ, разбоемъ и грабежомъ издобудемся, что господами въ нашихъ земляхъ возможемъ быти; аще ли умремы, тогда псы и вороны изъ насъ учрежденіе себѣ да изготовятъ". Сусакима тревожитъ только одно обстоятельство: „Сказываютъ, что жиды свиного мяса не ѣдятъ; тогда и намъ свиныхъ жаринъ и колбасъ не будетъ?" Колбасы и жарины составляютъ любимый предметъ его вожделѣній: не даромъ же Сусакимъ—родной братъ Гансвурста. Одно изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ о немъ: „Всегда опасался еси, что колбасами не удоволишися; нынѣ же, чаю, когда еще годъ здѣ пребудеши, тогда всѣ кишки твои въ колбасы, ты же самъ въ свиное мясо премѣнишися". „Ни, брате", отвѣчаетъ Сусакимъ,—„не хощу свиніею быти, инако бо возмоглъ бы окорокъ единъ отъ меня нашему воеводѣ на столъ достатися"... Вмѣстѣ съ товарищами онъ стоитъ на часахъ у колодца; іудеи нападаютъ на нихъ и захватываютъ его въ плѣнъ. „Пощадите, господа мои!" молитъ Сусакимъ,—„пощадите мя, даруйте ми животъ, азъ бо отъ роду моего ни единаго жида убилъ есмь!" Когда же его спрашиваютъ, для чего у него ружье и сабля, онъ увѣряетъ, что ружьемъ тѣмъ только свиней убивалъ, а саблею рубилъ мясо въ колбасы. Іудейскій

„поручикъ“ Ванея приводитъ его въ Ве‍ѳулію; здѣсь тотчасъ же приговариваютъ его къ смертной казни. Узнавъ о томъ, что ему готовится, Сусакимъ разсуждаетъ такъ:

„Азъ есмь отъ природы моей доброй ковалеръ, и господина поручика Ванея отъ кладязевъ нашихъ сюда даже въ домъ его проводилъ; но въ Веѳуліи градѣ весьма грубогордые люди обрѣтаются, которые ковалера въ малой чести имѣютъ, понеже никто мя не хочетъ нынѣ паки назадъ на станъ мой проводити“...

„Азъ нѣсмь воръ, ни осля, ниже скотъ, и не есмь ни собака и никакой человѣкъ“.

Ахіоръ. Что же тогда еси?

Сусакимъ. Азъ есмь вещь, кая деревенскимъ мужикамъ досаждаетъ пущи тараканов, но имяни мнѣ нѣтъ.

Ахіоръ. О висяльнику! Не знаю ли тя азъ? Не зовутъ ли тя Сусакимомъ?

Сусакимъ. Ни, милостивый господине! то имя азъ въ то время въ кладязь уронилъ, какъ меня Ванея въ полонъ взялъ.

Его собираются повѣсить. „Нѣтъ, господа мои“, говоритъ онъ,—„не шутите со мною такъ: шея моя висѣть не привыкла“. Тогда іудейскій начальникъ приказываетъ отрубить ему голову, но, для потѣхи, велитъ палачу ударить его по шеѣ, вмѣсто меча, лисьимъ хвостомъ. Видя неизбѣжную смерть, Сусакимъ начинаетъ прощаться съ міромъ, нѣсколько разъ выпрашивая себѣ позволеніе сказать еще слово:

„Прости, чюдный и изрядный свѣтъ честной!... Не вельми печальтеся о моемъ скоромъ умерщвленіи: останутся еще многіе воры и злодѣи по смерти моей къ покоренію. Простите мя, пять мои братія, иже въ Ниневѣ обитаете!... Прости, моя старая сестра, яже въ Ниневѣ большой торгъ имѣеши сѣрными трески, веревками, сапожными колодками и вшаною отравою... Простите вы благородные сродники мои изъ пятерыхъ чиновъ: ярыжки, чуры, трубочистники, бренія возники и благородные чины духовные, иже при церкви просящею милостынею питаютца... Простите жь мя вы, девять художествъ, яже плоти моей угождаете: піянство, блудодѣяніе, убивство, костарничество, оболганіе, обманство, крадежство, разбойничество и мошенничество!... Простите седмь (?) вы веселія годовые времена, младые цыплятка, ягнятка, яица свѣжія вешнія, кормленые каплуны и телята жареные, къ пасцѣ молоко, сметана, калачи крупичатые съ масломъ и молодые голуби жареные, лѣтніе скворцы и жаворонки, молодые рябки, кролики и зайцы молодые осенніе, гуси жирные, утята, кислая капуста, вино, жаркое и мясо баранье въ пирогахъ, шуба и рукавицы да шапка теплая, зимнія кишки жареныя свиныя, окороки и головы свиныежъ, студени, ребры свиныя и желуди во всѣхъ корчмахъ,—простите, простите!...

Когда палачъ продѣлываетъ надъ нимъ потѣшный обрядъ казни, ударяя его лисьимъ хвостомъ по шеѣ, Сусакимъ долго лежитъ, какъ мертвый; наконецъ встаетъ, и со страху не знаетъ, живъ онъ или умеръ; ему мнится, что „животъ его отступилъ изъ нутренних

потроховъ въ правую ногу, а изъ ноги въ гортань и правымъ ухомъ вышла душа"; понемногу приходя въ себя, онъ собираетъ разбросанное свое платье, только не знаетъ, куда дѣвалась его голова и обращается къ публикѣ, „покорно, безъ шляпы" прося отдать ему голову, „аще ли кто изъ любви и пріятства ее скрылъ".

Лисій хвостъ былъ одною изъ постоянныхъ принадлежностей Гансвурста [1]), а сцены казни лисьимъ хвостомъ или платкомъ вмѣсто меча и затѣмъ исканіе головы принадлежали, по видимому, къ числу любимыхъ потѣхъ нѣмецкаго народнаго театра. Н. С. Тихонравовъ указываетъ [2]), что еще въ первой четверти XVIII столѣтія въ одной изъ вѣнскихъ Haupt und Staatsactionen воспроизведенъ этотъ комическій эпизодъ Юдиѳи, потѣшавшій нѣкогда царя Алексѣя Михайловича.

Другое комическое лицо въ пьесѣ—Абра, служанка Іудиѳи. Это „отроковица" уже далеко не первой молодости, сильно желающая „сподобиться мужа", хотя бы и изъ числа ассирійскихъ солдатъ, одинъ изъ которыхъ отзывается объ ея наружности крайне неучтиво. Она такая же трусиха и буфонка, какъ и Сусакимъ. Всюду сопровождая свою госпожу, она ищетъ приключеній, но неудачно, и прибавляетъ къ рѣчамъ дѣйствующихъ лицъ разныя шутовскія замѣчанія. Когда Іудиѳь, отрубивъ голову Олоферну, приказываетъ служанкѣ положить ее въ мѣшокъ и бѣжать изъ ассирійскаго лагеря, Абра восклицаетъ: „Охъ! таковому храброму воину главу отсѣкла! Бѣсъ таковымъ обычаемъ госпожу мою да возлюбитъ. Что же тотъ убогій человѣкъ скажетъ, егда пробудится, а Іудиѳь съ главою его ушла?"

Гораздо болѣе тонкимъ и замысловатымъ комизмомъ отличается сцена Іудиѳи съ Олоферномъ. Ассирійскій полководецъ говоритъ еврейкѣ о своей любви; Іудиѳь отвѣчаетъ ему согласіемъ, но такъ, что въ ея рѣчахъ для зрителя ясно ея намѣреніе убить Олоферна: напримѣръ, Олофернъ говоритъ: „Спріятствую, да сея нощи главу свою на лонѣ ея держу"; Іудиѳь отвѣчаетъ: „Богъ сіе желаніе твое исполнити можетъ"; на его слова, что она обладаетъ его сердцемъ, она замѣчаетъ, что, дѣйствительно, очень хотѣла бы имѣть это сердце и вообще сдѣлать съ Олоферномъ то, чего она желаетъ, и т. д.

---

[1]) *Prutz*, Vorlesungen, 179.

[2]) Русск. драм. пр., I, стр. XXII, со ссылкою на *Weiss*, Wiener Haupt- und Staatsactionen. Этой книги мы, къ сожалѣнію, не имѣли въ рукахъ.

Совершенно въ стилѣ „англійскихъ комедій“ въ пьесу вставлены аріи и хоры (Singetspiele). Въ „междосѣніи“ послѣ 3-го акта цари, взятые въ плѣнъ Олоферномъ, „поютъ зѣло жалобно“ стихи о своей горькой участи: въ пятомъ дѣйствіи изображена солдатская попойка, съ веселыми застольными пѣснями въ родѣ, напримѣръ, слѣдующей:

О, братья наша!
Не печалитесь,
Ниже скорбите,
Но веселитесь:
Кто вѣсть, кто изъ насъ утрѣ въ живыхъ будетъ?
Смѣло дерзайте,
Пока живете,
Не сомнѣвайтесь,
Но веселитесь,
До коихъ мѣстъ сердце въ тѣлѣ живетъ.

Пируя съ Іудифью, Олофернъ приказываетъ Вагаву „пѣть нѣчто“ о любви его. Пѣснь Вагава, очень краткая, передана прозой, при чемъ въ концѣ пѣсни, вмѣсто словъ: жена въ свойство получила храбраго Олоферна“, послѣднему слышится: „убила“: пріемъ, отчасти напоминающій игру въ эхо, довольно часто встрѣчаемую въ „англійскихъ комедіяхъ [1]). Заключается „Іудифь“ побѣднымъ хоромъ іудеевъ (пять 10-строчныхъ куплетовъ), переложеннымъ изъ библейской пѣсни.

Въ пьесѣ находится очень много подробныхъ сценическихъ указаній, свидѣтельствующихъ о томъ, что она была опытною рукою приспособлена къ представленію. Такъ, напримѣръ: Селумъ бьетъ на барабанѣ и кличъ чинитъ (85); царь скифетръ на главу Олоферна кладетъ (90); Савалъ глаголетъ дрожаще, яко бы ужаснувся (99); Финеесъ плачетъ: у, у, у! и вси возопіютъ, рыдающе (146); Олофернъ держитъ кубокъ въ руцѣ и говоритъ (191); сполохъ чинится со трубы и тимпаны (201) и т. д.

Отмѣтимъ еще одну литературную подробность. Имя царя Навуходоносора было хорошо знакомо нашимъ предкамъ не только по Библіи, но и по многочисленнымъ спискамъ сказанія о Вавилонскомъ царствѣ, гдѣ Навуходоносоръ представляется царемъ сильнымъ и мудрымъ, съ оттѣнкомъ волшебства. Между прочимъ, онъ повелѣлъ сдѣлать себѣ „мечъ самосѣкъ аспидъ змій“ и однажды, когда нечестивые цари съ силою многою напали на вавилонянъ и стали ихъ побивать, онъ опоясался этимъ мечемъ и выѣхалъ на помощь своему

---

[1]) См., напримѣръ, первую сцену комедіи о Фортунатѣ, *Tittmann*, 77.

войску. Тогда мечь самосѣкъ аспидъ змій отъ царя изъ ноженъ выкорхнулъ и нача безъ милости сѣчь, тотчасъ всѣхъ царей посѣче съ великими силами [1]). Въ нашей пьесѣ Навуходоносоръ, посылая Олоферна на войну, говоритъ: „Се дарствую тя моимъ мечемъ, его же сильная моя мышца самая носила въ то время, во еже извоевахъ Арфаксада, царя медского, на поли, еже имянуется Рагавъ... Той мечь во всѣхъ походѣхъ твоихъ да носятъ предъ тобою, да очи силою моею возгорятся и сердце твое къ храбрости возбудится". Начитаннымъ зрителямъ XVII вѣка этотъ мечь Навуходоносора могъ напоминать чудесный самосѣкъ, служившій Вавилонскому царю.

„Іудиѳь", несомнѣнно, переведена съ нѣмецкаго. На это указываетъ множество германизмовъ, отличающихъ языкъ пьесы [2]); изрѣдка попадающіяся, очень немногія, южнорусскія выраженія заставляютъ предполагать въ переводчикѣ малороссійскаго уроженца. Такъ, напримѣръ, Олофернъ называется вельможнымъ гетманомъ (115)—выраженіе, вѣроятно, соотвѣтствующее нѣмецкому Feldherr; хозяйка названа господыней (105); далѣе встрѣчаемъ слова: можнѣйшій царю (79), клейноты (83), войсковой маршалокъ (105), укусъ, укусны (102), ходи брате, (104); отчините врата (197). Палачъ именуется спекулаторомъ, какъ и въ переводѣ „Римскихъ Дѣяній", но и майстеръ Никелемъ (meister Nickel),—очевидно, съ нѣмецкаго (158). Есть много спеціально-военныхъ терминовъ: взять языковъ (106); подъѣздъ (рекогносцировка, 106); шанцы (111); передняя стража (аванпостъ, 141); Марсово мѣсто (85); генеральной смотръ (85) и т. п.; изъ военныхъ чиновъ встрѣчаются: воевода (и генеральный воевода, 158), капитанъ (84), ротмистръ (106) поручикъ (158), сотники (140), рейтары (113). Языческіе храмы названы мечетями (95, 97). Есть и спеціально русскія подробности, какъ, напримѣръ, приведенный выше перечень кушаній, съ которыми прощается Сусакимъ, или названіе подарковъ—поминками.

---

[1]) Сказаніе о Вавилонскомъ царствѣ—въ *Лѣтоп. русск. лит. и древн.*, III, отд. 3, стр. 20—26.

[2]) Вотъ примѣры: окомгновеніе=Augenblick, 77; безпутныя горы=weglose, 80; похожденіе (потомство)=Nachkommenschaft, 146; мертвостуденой=todtkalt, 86; въ посреди = inmitten, 86; идите тогда = gehen sie also 89, 95; вредительное (испорченное)=schadhaft, 112; предвступленіе=Vortritt, 79; живите благо=leben sie wohl, 97; поѣзжай благо=fahre wohl, англ. farewell, 185; одежду низъ ложити = niederlegen, 195; клянуся *при* Навуходоносоровѣ мечѣ = bei dem Schwerte, 168 и т. п.

Слогъ пьесы, за исключеніемъ комическихъ сценъ, вообще очень тяжелъ и утомителенъ; стремленіе къ риторической напыщенности и многословію слишкомъ сильно чувствуется. Встрѣчаются иногда сравненія и выраженія провербіальнаго характера, напримѣръ: „Не обрѣтшу соколу прилету, безопасна въ пещерѣ своей пребываетъ горлица“ (96); „многажды кошка, въ утѣсненіи сущи, вредительнѣе драти, нежели песъ кусати можетъ“ (135); „Коликократно похульные враны и пресильнѣйшаго льва снѣдоша, и крѣпчайшее желѣзо ежедневно ржа истребляетъ, яже точію прахомъ нарицается“ (109).

Авторомъ „Іудиѳи“ долго считали Симеона Полоцкаго—единственно на томъ основаніи, что Новиковъ, впервые напечатавшій эту пьесу, далъ ей заглавіе: „Навуходоносоръ, Мемуханъ, Моавъ, Аммонъ, Нееманъ, Корей, Лапидоѳъ, четыре протазанщики, четыре спальники“, принявъ такимъ образомъ за названіе комедіи перечень дѣйствующихъ лицъ перваго явленія. А такъ какъ Симеонъ Полоцкій тоже написалъ комедію „О Навходоносорѣ царѣ“, то изъ этого чисто внѣшняго и случайнаго совпаденія и позволяли себѣ положительно заключать о принадлежности ему „Іудиѳи“: одинъ изъ довольно многихъ въ исторіи нашей литературы примѣровъ недостаточно строгаго критическаго отношенія къ историческому матеріалу. Ошибочное заключеніе потомъ было отвергнуто; но, какъ часто бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, слѣды его все же остались. Пекарскій, ничего не говоря объ авторѣ комедіи, однако, считалъ ее произведеніемъ русскаго писателя, и притомъ—близко знакомаго съ Польшей: по его мнѣнію, въ ассирійскихъ солдатахъ „Іудиѳи“ легко узнать представителей мелкой польской шляхты, любившей въ старину выпить и подраться и смотрѣвшей на войну, какъ на средство пограбить и повеселиться [1]). Къ этому мнѣнію присоединяется, отчасти, и Алексѣй Ник. Веселовскій, указывая на подходящіе типы солдатъ въ польскихъ комедіяхъ XVI и XVII вв. (O polskim Scilurusie, Albertus Rotmistrz и др.). Это приводитъ его къ предположенію, что такъ какъ при польскомъ дворѣ еще во времена Сигизмунда III (1587—1652 гг.) часто давались спектакли на латинскомъ, италіанскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, то весьма возможно, что „Іудиѳь“ была сочинена именно въ Польшѣ какимъ-нибудь нѣмецкимъ актеромъ, можетъ быть, даже изъ „англійской“ труппы Спенсера, дѣйствовавшей тогда въ Польшѣ; этимъ и объясняются мѣстныя, польскія черты

[1]) Наука и Лит., I, 398.

въ пьесѣ [1]). И. Е. Забѣлинъ, справедливо замѣчая, что представленная въ пьесѣ характеристика солдатства не имѣетъ въ себѣ ничего спеціально-польскаго, совершенно неожиданно и категорически заключаетъ: „Нѣтъ сомнѣнія, что переводчикомъ былъ Симеонъ Полоцкій". [2]) Это положеніе ничѣмъ не доказывается; напротивъ, сотрудничество Симеона болѣе чѣмъ сомнительно хотя бы уже потому только, что онъ вовсе не зналъ по нѣмецки (по крайней мѣрѣ, изъ его сочиненій и изъ свѣдѣній о немъ нигдѣ не видно, чтобы нѣмецкій языкъ былъ ему извѣстенъ). Переводъ исполненъ, по нашему мнѣнію, въ посольскомъ приказѣ, откуда и впослѣдствіи выходило много переводовъ для нашей сцены XVII и XVIII вв.

Что касается до солдатскихъ типовъ, то они представляются совершенно обще-европейскими: подобныя фигуры можно указать, напримѣръ, еще въ сводной Mystère du vieil testament XV вѣка, гдѣ именно въ „Іудиѳи" выведены два солдата Олоферновой арміи— Granchevuyde и Turelututu, олицетворяющіе собою грубое фанфаронство, пьянство, обжорство и трусливость [3]). Если искать ближайшихъ родственниковъ нашего Сусакима, то гораздо проще обратиться не въ Польшу, а въ Германію, откуда пришла къ намъ и сама „Іудиѳь", и гдѣ Тридцатилѣтняя война расплодила множество представителей этого типа. Впрочемъ, на сценѣ они являются еще въ XVI столѣтіи: напримѣръ, въ пьесѣ Самуила Гебеля „Объ осадѣ Ветуліи" (1566 г.) на ряду съ Юдиѳью и Олоферномъ стоятъ ландскнехты

---

[1]) Deutsche Einflüsse, 30—31.

[2]) Бытъ русск. царицъ, 485—486.

[3]) Замѣтимъ кстати, что французская „Judith", также какъ и наша, начинается напыщенною похвальбою Навуходоносора:

Los immortel par triumphant proesse,
Hardiesse de pompeuse noblesse
Si nous dresse grant gloire deifique,
Deifiez par sublime hautesse,
Gentillesse, resplendissant richesse,
De nous qu'esse? Police magnifique
Pareil de nous n'est trouvé en cronique
Soit antique, car sans nulle replique
On s'applique de nous craindre sans cesse, и пр.

Petit de Julleville, Les Mystères, II, 373. Сводная мистерія ветхаго завѣта состоитъ изъ 40 отдѣльныхъ мистерій разной величины, заключающихъ въ себѣ болѣе 49.900 стиховъ.

Veit Rausch и Hans Saufer, достаточно характеризуемые уже своими именами. [1])

„Эсѳирь“ и „Іудиѳь“ связаны между собою единствомъ основной идеи—что „гордымъ Господь Богъ противится, а смиреннымъ даетъ благодать; Богъ бо не любитъ высокія мысли нашея, возносящагося смиряетъ“. Эта идея, одна изъ самыхъ распространенныхъ въ нашей до-петровской литературѣ, вводитъ обѣ комедіи Грегори въ длинный рядъ весьма разнообразныхъ литературныхъ произведеній, начиная съ поученій и лѣтописей и кончая благочестивыми легендами, народными духовными стихами, повѣстью о Горѣ-Злочастіи. Такимъ образомъ, первыя пьесы, явившіяся на подмосткахъ комидійной хоромины села Преображенскаго, строго говоря, были новостью только съ формальной стороны, сущностью же своею не противорѣчили господствовавшему въ литературѣ поучительному направленію: это была „потѣха“, но потѣха, въ концѣ концовъ, дающая все тотъ же моральный урокъ; оттого-то она и не вызвала, по видимому, протеста со стороны ревнителей благочестія. Даже въ строгой старовѣрческой литературѣ, вообще рѣшительно осуждающей всякія мірскія развлеченія, мы не находимъ укоровъ, которые были бы направлены спеціально противъ комидійнаго дѣйства. Грамотные люди, которымъ случалось отмѣчать извѣстія о театрѣ, относятся къ нему, по видимому, съ любопытствомъ и безъ всякаго порицанія, при чемъ останавливаютъ свое вниманіе именно на „Эсѳири“ и „Іудиѳи“, какъ на комедіяхъ, въ которыхъ указанная нами нравоучительная идея проведена съ особенною полнотой и выразительностью. Въ Дворцовыхъ Разрядахъ, Выходахъ Государей и въ приведенномъ выше рукописномъ извѣстіи изъ всѣхъ комедій, представленныхъ при Алексѣѣ Михайловичѣ, названы только эти двѣ [2]). Такимъ образомъ, Грегори, съ точки зрѣнія русскихъ литературныхъ понятій XVII вѣка, сдѣлалъ выборъ удачный и вполнѣ подходившій къ требованіямъ и вкусамъ зрителей. Если обработка „Эсѳири“ была, можетъ быть, подсказана Матвѣе-

---

[1]) *Kehrein*, Dram. Poesie der Deutschen, I, 112.

[2]) Слова рукописной замѣтки, со ссылкою на свидѣтельство Избранта, „яко того ради пріяхъ Амбурхъ градъ многое разореніе“—по видимому, звучатъ укоромъ; но по смыслу даннаго мѣста трудно опредѣлить, къ чему именно относится этотъ укоръ: къ театру ли вообще, или къ тому, что за посѣщеніе театра брали деньги, или, наконецъ, къ тому, что въ Гамбургъ стало съѣзжаться, ради театра, много посторонней публики. Во всякомъ случаѣ, конецъ замѣтки не ясенъ.

вымъ, то въ выборѣ другаго сюжета—„Іудиѳи“—Грегори полагался уже на собственное усмотрѣніе и руководился, по всей вѣроятности, мнѣніемъ Лютера, который въ этой библейской исторіи прежде всего ставилъ на видъ ея поучительность. „Можетъ быть“, говоритъ Лютеръ въ предисловіи къ своему переводу „Іудиѳи“,—„можетъ быть, евреи разыгрывали это сказаніе, какъ у насъ представляютъ Страсти Христовы и другія священныя исторіи, чтобы общедоступною картиною или дѣйствіемъ научить народъ и юношество надѣяться на Бога, блюсти благочестіе и ожидать отъ Бога помощи и утѣшенія во всѣхъ напастяхъ, противъ всѣхъ враговъ. Потому эта книга хороша, священна и полезна для чтенія намъ, христіанамъ, и рѣчи, произносимыя дѣйствующими въ ней лицами, слѣдуетъ понимать такъ, что онѣ исходятъ отъ духовнаго, святого поэта или пророка, отъ Святого Духа, который представляетъ этихъ лицъ въ дѣйствіи и ихъ устами поучаетъ насъ“ [1]).

Поучительное направленіе, съ прибавкою, для привлекательности легкаго шутовства и театральныхъ эффектовъ во вкусѣ „англійскихъ“ комедій, характеризуютъ и всѣ прочія, извѣстныя намъ, пьесы репертуара Грегори. Сильнѣе всего нравоучительная тенденція выразилась въ „жалостной“ комедіи объ Адамѣ и Евѣ, которая остается строго вѣрною типу старой духовной драмы и потому исключаетъ всякіе комическіе эпизоды. Далѣе, та же тенденція, и даже одинаковая общая мысль о наказаніи гордости и о наградѣ за смиреніе, объединяетъ между собою комедіи о Товіи, объ Іосифѣ и Темиръ-Аксаково дѣйство, имѣющее уже совершенно свѣтскій характеръ: во всѣхъ этихъ пьесахъ мораль, въ указанномъ нами смыслѣ, составляетъ основную идею.

Указывая на книгу „Іудиѳь“, какъ на матеріалъ для драматическаго представленія, Лютеръ, вмѣстѣ съ тѣмъ, обратилъ вниманіе и на другую библейскую повѣсть, которая казалась ему также очень похожею на драму, именно—на исторію Товіи. „Можно предполагать“, говоритъ онъ въ предисловіи къ переводу „Товіи“,—„что у евреевъ было много подобныхъ прекрасныхъ поэмъ и дѣйствъ, которыя ими разыгрывались на праздникахъ и шабашахъ и служили поученіемъ для юношества. „Іудиѳь“ представляетъ собою серьезную и доблестную трагедію, „Товія“—изящную, пріятную и благочестивую комедію“ [2]).

Нѣмецкіе драматурги XVI и XVII столѣтій воспользовались этимъ

---

[1]) Vorrede zum Buche Judith, у *Gödecke*, II², 329—330.

[2]) *Gödecke*, II², 330, b.

указаніемъ, и комедія о Товіи сдѣлалась, наравнѣ съ Эсѳирью и Іудиѳью, однимъ изъ самыхъ любимыхъ сюжетовъ для школьныхъ представленій: начиная съ Ганса Сакса (1533 г.) и Викрама (1551 г.), обработкой этого сюжета въ нѣмецкихъ и латинскихъ дѣйствахъ занимались, въ указанную эпоху, многіе писатели, такъ что количество дошедшихъ до насъ комедій о Товіи превышаетъ десять. Очень можетъ быть, что которая-нибудь изъ этихъ обработокъ библейскаго разказа послужила образцомъ для пьесы Грегори, представленной 2-го ноября 1673 г. Текстъ этой пьесы, къ сожалѣнію, не сохранился.

Къ тому же разряду библейскихъ пьесъ относится и „Малая прохладная комедія о преизрядной добродѣтели и сердечной чистотѣ въ дѣйствѣ объ Іосифѣ“ [1]), представленная, по всей вѣроятности, позже „Товіи“. Исторія прекраснаго Іосифа (Бытія 37—44) изъ всѣхъ библейскихъ разказовъ съ давнихъ поръ пользовалась повсюду въ Европѣ наибольшею популярностью; средневѣковая литература представляетъ множество различныхъ пересказовъ этой исторіи, въ прозѣ и стихахъ; въ очень давнее время появилась она и на сценѣ, въ видѣ мистеріи, и затѣмъ, какъ мы уже видѣли, обработывалась школьными драматургами XVI—XVIII вѣковъ въ разныхъ формахъ, исторически и аллегорически [2]). Въ нѣмецкой литературѣ XVI и XVII вв. насчитывается болѣе двадцати комедій объ Іосифѣ; въ польскихъ школахъ эта тема была едва ли не самою обычною, при чемъ іезуиты придавали ей, большею частью, аллегорически-нравоучительную форму и совершенно исключали соблазнительную сцену съ женою Пентефрія, указывая въ самомъ заглавіи пьесы на отсутствіе женщины въ числѣ дѣйствующихъ лицъ (komedya bez persony nieweściej). Педагоги Іисусова ордена строго предписывали при сочиненіи драмы воздерживаться отъ изображенія какой бы то ни было любви, даже самой чистой, и вообще устранять женщинъ изъ числа дѣйствующихъ лицъ (ne persona ulla muliebris vel habitus introducatur). „Не возможно безъ опасности прикасаться къ огню, даже скрытому подъ пепломъ“, говорили они,—„и угли, даже потухшіе, пачкаютъ руки“ [3]). Съ другой стороны, писатели, болѣе или менѣе независимые

---

[1]) Русск. драм. произв., I, 270—295.

[2]) Изслѣдованію подобныхъ переработокъ въ литературѣ XVI вѣка посвящена недавно вышедшая спеціальная работа: *Weilen*. Der ägyptische Joseph im Drama des XVI Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergl. Literaturgeschichte. Wien. 1887.

[3]) *Boysse*. Le théâtre des jésuites, p. 27.

отъ іезуитскихъ учебниковъ и писавшіе, по видимому, не для школы, не только не исключали „persony niewe$ciej", но даже иногда придавали сценѣ съ Пентефріевою женой особенное развитіе и реальный характеръ. Такою, напримѣръ, является эта сцена въ пьесѣ Николая Рея: „Żywot Josefa", 1545 г. [1]). Въ репертуарѣ „англійскихъ" комедіантовъ также находилась комедія объ Іосифѣ, до насъ, однако, не дошедшая [2]).

Въ русской литературѣ исторія Іосифа, какъ и повсюду, была хорошо извѣстна съ первыхъ вѣковъ нашей письменности. Со множествомъ апокрифическихъ подробностей и амплификацій, по старымъ восточнымъ сказаніямъ, излагалась она въ Палеяхъ („Завѣты двѣнадцати патріарховъ") и Прологахъ, откуда перешла въ народныя легенды и духовные стихи [3]). Пьеса Грегори замѣчательна особенно тѣмъ, что авторъ ея пользовался, между прочимъ, и этими апокрифическими сказаніями объ Іосифѣ:—непосредственно, или заимствуя свою комедію изъ готовой уже пьесы нѣмецкой, обработанной на основаніи апокрифовъ,—это вопросъ, который, кажется, слѣдуетъ рѣшить въ смыслѣ близкой зависимости отъ нѣмецкаго оригинала: языкъ русской комедіи объ Іосифѣ представляетъ не мало характерныхъ германизмовъ [4]).

Пьеса, названная въ прологѣ „малою прохладною комедіею" (kurzweilige, lustige Comödie—обычный эпитетъ „англійскаго" репертуара), дошла до насъ не вполнѣ: рукопись обрывается на 7-й сѣни второго дѣйства. Прологъ или „предисловіе", послѣ обычнаго обращенія къ царю, говоритъ о злонравіи и добродѣтели и заключается словами: „Понеже паки малую прохладную о преизрядной добродѣ-

[1]) Напечатана у *Войцицкаго*, Teatr starożytny, I, 131—157.

[2]) *Gödecke*, II², 530, № 54.

[3]) *Порфирьевъ*, Апокриф. сказанія о ветхозав. лицахъ и событіяхъ, 52—55, 256—280, 288; Апокриф. сказанія и пр. по рукописямъ Соловецкой библіотеки, 149—194; *Безсоновъ*, Калики, I, 155—205.

[4]) Напримѣръ: *живи благо* (278); *никое милосердіе!* (keine Erbarmung, 277); *отче мой Израиле! когда бъ ти возможно было возлюбленнаго сына твоего Іосифа нынѣ увидѣти!* (o mein Vater Israel! wenn's dir möglich wäre deinen geliebten Sohn Ioseph nun zu sehen, 281); *пойди токмо, пойди* (geh'doch, geh' 281); *безъестественная помышленія* (unnatürliche Gedanken, 287); *никому иному, кромѣ мнѣ* (keinem anderen als mir, 287) и др. Переводъ сдѣланъ, вѣроятно, въ посольскомъ приказѣ; переводчикомъ былъ москвичъ, потому что въ пьесѣ не видно слѣдовъ южно-русскаго нарѣчія, и напротивъ, попадаются выраженія чисто великорусскія (напримѣръ, *будь вамъ повольно*, 284; *здѣ по рукамъ бьютъ*, то-есть заключаютъ сдѣлку 280, и др.).

тели и сердечной чистотѣ комедію въ дѣйствѣ объ Іосифѣ въ пречестныя очи предпоставити умыслили есмы, тѣмъ же не отчаемъ, яко превысокая вашего царскаго величества обыклая милость во всемилосердомъ пресмотрѣніи дѣтскаго дѣйствія нашего проводити оное благоволитъ". Очевидно, комедія была представлена „робятами", учениками школы Грегори, и притомъ не одинъ разъ: слово паки указываетъ на второе представленіе той же комедіи въ присутствіи царя, награждавшаго актеровъ своею уже обыклою въ то время милостью.

Число дѣйствующихъ лицъ въ сохранившихся двухъ первыхъ актахъ комедіи превышаетъ 20; во всей комедіи ихъ было, конечно, еще больше. Въ первомъ актѣ, раздѣленномъ на пять сѣней, представлено постепенное развитіе ненависти братьевъ къ Іосифу и продажа его въ рабство израильтянамъ; дѣйствіе идетъ очень быстро, въ короткихъ діалогахъ, и отличается сценичностью. Во второмъ актѣ Іосифъ уже въ домѣ Пентефрія; здѣсь съ особенною подробностью представлены его отношенія къ женѣ Пентефрія, которая названа Вильгой (Bilha, имя рабыни, которую Рахиль дала въ наложницы Іакову, Быт. 30, 3; въ славянской Библіи она называется Валлою: еще указаніе на нѣмецкій оригиналъ комедіи). Источникомъ для сценъ Іосифа съ Вильгою служили апокрифическіе „Завѣты двѣнадцати патріарховъ", гдѣ весьма обстоятельно и въ романическомъ стилѣ излагается развитіе страсти въ египтянкѣ и трудная борьба съ нею Іосифа. Сначала жена Пентефрія только ласкаетъ Іосифа и говоритъ, что хочетъ имѣть его вмѣсто сына, потому что у нея нѣтъ дѣтей; затѣмъ уже прямо открываетъ ему свою любовь и уговариваетъ раздѣлить ее. Іосифъ, съ своей стороны, увѣщеваетъ ее отказаться отъ преступныхъ мыслей; она же начинаетъ хвалить Іосифа передъ мужемъ и потомъ говоритъ Іосифу, что еслибы даже кто-нибудь и донесъ на него мужу, то онъ не повѣритъ. Видя, что всѣ ея старанія безуспѣшны, египтянка объявляетъ Іосифу, что ради любви къ нему она готова отступиться отъ идоловъ и можетъ склонить къ этому и мужа; но Іосифъ отвѣчаетъ, что Богу не угодны люди, живущіе въ нечистотѣ. Затѣмъ Вильга признается ему, что она готова извести мужа, и тогда можетъ сдѣлаться законною женою Іосифа. Іосифъ заклинаетъ ее удержаться отъ этого преступленія. Вильга пытается привлечь его подарками („здѣ ему поминки даетъ"): но, видя, что и это средство не дѣйствуетъ, рѣшается его отравить и посылаетъ ему „изрядную пищу" съ ядомъ; но Богъ открылъ ему злое намѣреніе египтянки, и Іосифъ, желая показать, что Богъ за-

щищаетъ надѣющихся на него, беретъ кушанье и начинаетъ ѣсть въ ея присутствіи; она раскаивается и проситъ у него прощенія; но вслѣдъ затѣмъ снова начинаетъ настаивать, чтобъ онъ „сотворилъ ея желаніе".

Іосифъ. О, окаянная! чего ради ослѣпла еси въ грѣху и такъ въ великой печали и предаешься подъ владѣніе нечистаго духа? Отстани отъ сего грѣха и стыдися.

Вильга. Узри, Іосифе: аще нынѣ волю мою не исполниши, и азъ въ колодезѣ или съ высоки горы умерщвляюся.

Іосифъ. Азъ прочь иду.

Вильга. А я задержу тя.

Іосифъ. О! пусть мя!

Вильга. Стой и остановися еще!

Іосифъ. Что, насилствомъ?

(*Здѣ прибѣгутъ слуги Пентефрія*).

Что за насилство? что за насилство?

Вильга. Увы! Горе! Домовое насилство, и уже погибну абіе...

На этомъ рукопись [1]) обрывается. Всѣ подробности сценъ Іосифа съ Вильгою вполнѣ соотвѣтствуютъ разказу „Завѣтовъ", которые и на западѣ были извѣстны не меньше, чѣмъ на востокѣ [2]), и могли послужить матеріаломъ для нѣмецкаго автора, у котораго Грегори заимствовалъ свою пьесу.

Такимъ образомъ, первыя комедіи, представленныя наскоро собранною труппою пастора Грегори въ первомъ московскомъ театрѣ, были написаны на ходячія темы, уже давно усвоенныя нѣмецкою драматическою литературой, и притомъ очень популярныя среди русскихъ грамотныхъ людей. Такой выборъ придавалъ новой нѣмецкой потѣхѣ благочестивую окраску (хотя бы только внѣшнюю) и долженъ былъ служить для нея, до извѣстной степени, оправданіемъ въ глазахъ людей, смущенныхъ новизною: нѣмцы и ихъ русскіе ученики „дѣйствовали изъ Библіи". Только уже тогда, когда эта новая

---

[1]) Имп. П. Б-ки, F. XIV. 6. Эта рукопись представляетъ копію, списанную въ началѣ нынѣшняго столѣтія для библіотеки гр. Сухтелена писцомъ, очень плохо разбиравшимъ старинную скоропись, и оттого заключаетъ въ себѣ много ошибокъ, не всегда поправимыхъ.

[2]) „Завѣты", по общему мнѣнію, были первоначально написаны на еврейскомъ языкѣ, съ котораго очень рано переведены на греческій; съ греческаго на латинскій они были переведены въ XIII в. Робертомъ, епископомъ Линкольнскимъ. Латинскій текстъ напечатанъ у *Фабриція*, Cod. pseudepigr. Vet. Test., I, 519—748; французскій—у *Миня*, Dict. des apocryphes, I, 854—918; русскій—у *Тихонравова*, Пам. отреч. лит., I, 96—232 (двѣ редакціи, XIV и XV вв.).

потѣха была достаточно упрочена вниманіемъ государя, когда царская милость къ комедіантамъ сдѣлалась уже обыклою и ближайшее будущее театра перестало вызывать сомнѣнія и опасенія,—Грегори позволилъ себѣ выйдти изъ области библейскаго репертуара и представить предъ царскія очи пьесу уже совершенно свѣтскаго содержанія,—Темиръ-Аксаково дѣйство или „малую комедію" о Баязетѣ и Тамерланѣ [1]).

Наша пьеса о Тамерланѣ является отдаленнымъ отголоскомъ знаменитой трагедіи Марло: „Тамерланъ Великій" (Tamburlaine the Great, 1586), которою этотъ сюжетъ впервые былъ введенъ въ европейскую драматическую литературу. Задавшись цѣлью проложить новые пути драматическому искусству, Марло считалъ необходимымъ поставить въ центрѣ дѣйствія трагическаго героя, одну могучую личность, одну преобладающую страсть, съ которою такъ или иначе были бы связаны всѣ подробности пьесы. Такимъ образомъ, прежняя эпическая монотонность и безсвязность дѣйствія съ безличностью персонажей смѣнились въ трагедіяхъ Марло яркою характеристикою героевъ и органическою сосредоточенностью дѣйствія, чертами вполнѣ драматическими. Не гоняясь за дешевыми эффектами кровавыхъ и шутовскихъ сценъ, быстро смѣняющихъ одна другую, Марло чувствовалъ въ себѣ довольно силы, чтобъ увлечь публику за собою, ввести своихъ слушателей въ кругъ интересовъ болѣе широкаго объема, заставить ихъ быть свидѣтелями всемірно-историческихъ событій, паденія царствъ и народовъ. „Трудно подыскать сюжетъ, который въ такой степени удовлетворялъ бы вкусамъ народной аудиторіи XVI вѣка и въ то же время давалъ столько простора фантазіи поэта, какъ жизнь Тамерлана. Бродить съ великимъ завоевателемъ по зыбучимъ пескамъ Персіи и Египта, присутствовать при кровопролитныхъ сраженіяхъ и осадахъ городовъ, быть свидѣтелями пріема посольствъ и депутацій, одѣтыхъ въ роскошные костюмы востока, наконецъ—воочію видѣть загадочнаго и грознаго человѣка, о которомъ въ средневѣковой Европѣ ходило столько фантастическихъ разказовъ,—какое утѣшеніе для глазъ, какой праздникъ для воображенія!" [2]) Понятно, почему эта трагедія Марло вызвала въ европейской литературѣ XVII столѣтія многочисленныя передѣлки и подражанія. Бродячія труппы „англійскихъ комедіантовъ" разнесли ее по всей Гер-

[1]) Русск. драм. произв. I, 204—242, по рукописи Моск. гл. архива министерства иностр. дѣлъ.

[2]) *Н. И. Стороженко.* Предшественники Шекспира. С.-Пб. 1872, стр. 219.

маніи и, конечно, старались приспособить представленіе къ вкусамъ своей публики, выпуская мало-эффектныя сцены (напримѣръ, любовныя объясненія Тамерлана съ дочерью египетскаго султана Зенократой) и замѣняя ихъ новыми, составленными по обычному „англійскому“ рецепту: побольше крови и грубыхъ буффонадъ Пикельгеринга. Переходя, такимъ образомъ, изъ рукъ въ руки, трагедія Марло утрачивала свой первоначальный смыслъ и обращалась иногда въ сильно сокращенный и довольно безсвязный пересказъ Марловскаго сюжета, изъ котораго оставалось въ памяти только одно главное событіе—побѣда Тамерлана надъ Баязетомъ, да кое-какіе отрывки изъ характеристики героя пьесы. Одна изъ такихъ нѣмецкихъ передѣлокъ попала, надо полагать, въ руки Грегори, который, вмѣстѣ съ своими помощниками, наскоро перевелъ ее на русскій языкъ, при чемъ дѣло, по всей вѣроятности, не обошлось безъ сокращеній [1]).

Наше Темиръ-Аксаково дѣйство лишь очень немногими общими чертами напоминаетъ свой далекій англійскій первообразъ. Оно состоитъ изъ пролога, эпилога и трехъ дѣйствъ, раздѣленныхъ на 13 сѣней. Число дѣйствующихъ лицъ доходитъ до тридцати. Въ прологѣ, начало котораго, къ сожалѣнію, утрачено, заключаются общія разсужденія о комедіи, вѣроятно, не понятыя и оттого перепутанныя переписчикомъ, такъ что ихъ смыслъ еще болѣе затемнился:... „а что во в(селенной) творится, кромѣ радости и печали? Едина персона радостно играетъ, а другая печально играетъ, и скоро благосчастіе превратится. Во многихъ ѳилосоѳскихъ книгахъ чтутъ и въ письмахъ ихъ обращутъ, что можетъ вмѣсто комедіи почитать. Въ землѣ таѳельской всѣ городы и села не огорожены, а однако жь ихъ честное житіе по тому не узнать (?). А во всей вселенной обрящутъ, что старые люди временемъ недогадливы, такъ что и молодые“... Прологъ заключается обычною просьбой о милостивомъ вниманіи; „выговоря“ эту просьбу, „всѣ падутъ на землю и поклонятца его царскому величеству“.

Начало перваго дѣйствія также не сохранилось. Насколько можно судить по уцѣлѣвшимъ обрывкамъ и по соображенію съ дальнѣйшими словами Тамерлана, комедія начиналась эффектною фантастическою картиною: Тамерланъ спитъ въ своей опочивальнѣ и видитъ во снѣ, что къ нему приходятъ многіе „честные храбрые люди“, прося помощи противъ варваровъ, а за ними прибѣгаетъ „мужъ сильный во

[1]) Въ эпилогѣ пьеса называется малою и *вскоръ сотворенною* комедіей (242).

всемъ оружіи, и очи ево что свѣщи горятъ, а въ рукахъ у него большая свѣща",—и нападаетъ на Тамерлана. При этомъ на сценѣ дѣйствуетъ пушечный нарядъ: „градъ и стрѣляніе, гранаты и рекети (ракеты) огненные, молнія" и пр. Изъ сохранившихся безсвязныхъ отрывковъ первой сѣни можно понять, что „сильный мужъ" нападаетъ на Тамерлана за то, что онъ не хочетъ признавать его вѣры („...моей молитися не хощетъ"); этотъ непріятель обращается за помощью къ языческимъ богамъ („поизвольте огонь съ неба на землю спустить... свѣщѣ паки свое блисканіе восприняти и укрѣпити ее, чтобъ вновь кроворазлитіе, пожаръ и разбой во всѣхъ улицахъ слышить")... Далѣе мы увидимъ, что Баязетъ изображается въ комедіи язычникомъ, а Тамерланъ—христіаниномъ.

Тамерланъ просыпается и „вопитъ", что его хотятъ убить. На крикъ прибѣгаютъ стремянный полкъ и „комнатная сторожа", которые успокоиваютъ его. Онъ посылаетъ за своими думными и комнатными боярами и разказываетъ имъ только-что видѣнный сонъ. Въ это время „придетъ почта съ листами": греческій цесарь Палеологъ проситъ своего „брата и союзника" Темиръ-Аксака помочь ему противъ сильнаго варварскаго врага Байцета (Баязета), который „безъ всякіе дани причины" началъ воевать греческое государство. Тамерланъ тотчасъ же посылаетъ къ Баязету своего думнаго боярина съ приказаніемъ оставить греческаго императора въ покоѣ и съ угрозами за неповиновеніе.

Между тѣмъ, Баязетъ съ своими приближенными пашами похваляется своею силой и славой, говоря, что скоро онъ сдѣлается владыкою всего свѣта и заставитъ все человѣчество признать его земнымъ богомъ. Приходятъ послы съ грамотою Тамерлана; взбѣшенный Баязетъ приказываетъ тотчасъ же готовиться къ походу. Съ своей стороны, и Тамерланъ собираетъ войско. Второе дѣйствіе происходитъ попеременно то въ лагерѣ Тамерлана, то въ лагерѣ Баязета. Войска обоихъ султановъ стоятъ другъ противъ друга, близъ Константинополя, и между ними происходятъ частыя стычки; Баязетъ терпитъ неудачи, но при извѣстіи о нихъ все еще по-прежнему похваляется. Въ одномъ сраженіи воины Тамерлана захватили въ плѣнъ анатолійскаго пашу, брата Баязетова; Тамерланъ приказываетъ привести его къ себѣ и совѣтуетъ ему убѣдить Баязета покориться; но паша на всѣ его вопросы и совѣты отвѣчаетъ дерзко и оскорбительно. Не смотря на это, Тамерланъ великодушно отпускаетъ его на свободу, и еще велитъ дать ему добраго коня. Себя самого Та-

мерланъ считаетъ избранникомъ провидѣнія (точно также, какъ и въ трагедіи Марло): „Я посланъ небомъ“, говоритъ онъ,—„для того чтобы усмирить дерзость Баязета и показать ему, что Господь Богъ казнитъ гордыхъ и возвышаетъ смиренныхъ“. Такимъ образомъ, Тамерланъ обрисованъ въ нашей пьесѣ чертами христіанскаго рыцаря: онъ скроменъ, великодушенъ, уповаетъ на милость Божію; передъ рѣшительною битвой онъ приказываетъ своимъ воеводамъ: „да всякъ человѣкъ въ таборахъ нашихъ о полунощи, когда въ трубы затрубятъ, на колѣна припадетъ и Господа Бога о помощи проситъ надъ непріятели нашими (побѣду) получити“, и самъ горячо молится: „О Боже, отецъ нашихъ Богъ! даждь намъ милость свою и укрѣпи мышцы наши и научи руцѣ наши ратовать, дабы убогое христіанство отъ шатостныхъ мучителей стѣсненны и посмѣянны не были“. Въ противоположность ему, Баязетъ представленъ чисто-восточнымъ тираномъ, жестокимъ кровопійцей; онъ—язычникъ, и также призываетъ своихъ боговъ, но не для молитвы, а только для проклятій, и не особенно имъ довѣряетъ: „аще бози пособствовать не хотятъ, тогда вы, храбрые меди и янычаня (мидійцы и янычары), помозите“, говоритъ онъ. Онъ грозитъ потопить греческую столицу въ крови; по его повелѣнію, „войску подобаетъ грабить, убивать, тако же и младенца во чревѣ матери его жива да не оставятъ, зане азъ непотребну челядь греческую ищу известь, да и песъ во всей греческой землѣ не останется“. При всякомъ извѣстіи объ успѣхахъ Тамерлана онъ приходитъ въ изступленіе, называетъ своего противника „хромымъ псомъ“ и произноситъ страшныя угрозы. Эта противоположность двухъ характеровъ, нѣсколько напоминающая замыселъ Марло, выдержана во всей пьесѣ довольно послѣдовательно.

Въ третьемъ дѣйствіи наступаетъ катастрофа. На сценѣ „сполохъ“ и сраженіе, во время котораго слышны крики побѣдителей и мольбы побѣжденныхъ: „На нихъ! На нихъ! На нихъ! На нихъ! На тѣхъ псовъ! Сполохъ! Сполохъ! На нихъ!—Пощадите, господа! Пощадите!—На нихъ! На тѣхъ псовъ! На нихъ!—Пощади! Пощади! Даруй ми животъ!—Имайте тѣхъ псовъ въ полонъ! Сбейте весело! Весело! На нихъ! На нихъ!“... Къ Тамерлану приводятъ плѣннаго Баязета, который, не смотря на пораженіе, все-таки, остается непреклоннымъ и осыпаетъ своего побѣдителя бранью. Тамерланъ приказываетъ посадить его въ желѣзную клѣтку и затѣмъ велитъ привести его жену, „да получитъ нѣчто отъ радости нашей“. Въ присутствіи жены Баязета, Тамерланъ и его вельможи издѣваются надъ нимъ;

Баязетъ не въ силахъ вынести этого позора и разбиваетъ себѣ голову о желѣзныя прутья клѣтки („голову всю сокрушилъ, и мозгъ видѣть“). Тамерланъ благодаритъ Бога за побѣду.

Такимъ образомъ, основная идея пьесы—та же самая, что̀ и во всѣхъ предыдущихъ, именно—что „гордымъ Богъ противится, а смиреннымъ даетъ благодать“. Раньше Грегори иллюстрировалъ эту идею библейскими примѣрами, теперь же обратился къ исторіи и представителемъ христіанскаго смиренія выбралъ Тамерлана, нисколько не смущаясь странностью подобнаго выбора.

По внѣшнему своему построенію Темиръ-Аксаково дѣйство представляетъ много сходства съ „Іудиѳью“, съ тою только разницею, что здѣсь нѣтъ того обильнаго многословія, какимъ отличается послѣдняя пьеса: дѣйствіе идетъ очень быстро, такъ что автора можно упрекнуть, пожалуй, даже въ излишней краткости. Здѣсь также, какъ въ „Іудиѳи“, есть солдатскія сцены, и притомъ по содержанію своему почти одинаковыя съ подобными же сценами „Іудиѳи“: солдаты радуются походу, который сулитъ имъ богатую добычу; они готовы идти „хотя къ бѣсу, гдѣ бы только больше казны и корысти добыти“; у нихъ уже заготовлено, въ счетъ будущихъ благъ, много вина, пива и табаку; они устраиваютъ веселую пирушку и поютъ пѣсню, очень похожую на приведенныя выше пѣсни Орива и Селума въ 5-мъ дѣйствіи „Іудиѳи“:

Братья! да возвеселимся,
Симъ виномъ да утвердимся,
Богъ убо вѣсть, сколь намъ жити.
Нынѣ идемъ купно въ поле:
Убитымъ быть или въ здравьѣ,
Съ корыстью быть, а не убиты?
Тѣмъ же да будемъ въ началѣ!
Веселись радостью нынѣ,
Богъ убо вѣсть, кто да живетъ
Въ годъ испити того вина!
Cá, cá, cá, cá, cá, cá, cá, cá.

Комическими персонами являются здѣсь, однако, не солдаты въ родѣ Сусакима, а профессіональные шуты—Пикельгерингъ и Телпелъ (Tölpel, простофиля,—одно изъ прозвищъ Гансвурста); ихъ буффонскія выходки очень незамысловаты и не отличаются особеннымъ комизмомъ: все дѣло сводится просто къ потасовкѣ. Въ послѣдней сѣни перваго дѣйства, представляющей какъ бы интермедію, двое Тамерлановыхъ солдатъ, Леонардъ и Валеріо, останавливаютъ му-

жика, идущаго въ Царьградъ, и обыскиваютъ его. При немъ оказывается большая сумма денегъ, вино, „жаренки“ (Bratwurst) и воровское письмо, изъ котораго видно, что онъ—лазутчикъ, подосланный отъ Баязета. Они тутъ же отрубаютъ ему голову и хотятъ подѣлить между собою добычу; но пока они разговариваютъ, Пикельгерингъ воруетъ деньги, выпиваетъ вино и съѣдаетъ жаренки. Солдаты въ страхѣ думаютъ, что убитый ими мужикъ былъ „волхвунъ“; они замѣчаютъ убѣгающаго Пикельгеринга и бросаются его догонять, но сталкиваются другъ съ другомъ, „падутъ на землю обои, бьютъ и вопятъ“. Такимъ же боемъ и воплемъ оканчивается и другая сцена, въ которой дѣйствуетъ Tölpel. Онъ приходитъ въ лагерь къ пирующимъ солдатамъ и спрашиваетъ, нельзя ли и ему также быть въ служивыхъ людяхъ?

Манесъ. Се, брате, нынѣ паки добудемъ новаго товарища. Слушай, Телпелъ: можешь ли гораздо клянутися (браниться)?

Телпелъ. О кровь! Ей, гораздо!

Манесъ. О то бы добро было! Но умѣешь ли доброе ясти и пити?

Телпелъ. Ей, умѣю, когда что имѣю.

Манесъ. И то добро. Но имѣеши ли сердце въ тѣлѣ своемъ?

Телпелъ. Того не вѣдаю, занеже никогда видѣлъ есмь, дабы кто утробу свою велѣлъ разрѣзати и далъ бы сердце свое осмотрѣти.

Манесъ. Безумниче! Азъ дерзость быти разумѣю.

Телпелъ. То азъ не разумѣю, что то есть.

Манесъ. Ты глупче! То есть, когда тебе кто ударитъ, да безъ спуску боронишся отъ него.

Телпелъ. Ни, таковъ глупъ не есмь. Лучше его упрошу, да меня не бьетъ.

Манесъ. Но когда тя кто ударитъ безвѣстно, что тебѣ зубы отъ земли збирати?

Телпелъ. То недостойно и безчинно чинилъ бы.

Манесъ. Но когда азъ тя по уху ударю?

Телпелъ (здѣ ударитъ Манеса). Возьми тя бѣсъ за то! Азъ пришолъ есмь испити, а не побоища воспріяти.

Манесъ. Стой! азъ токмо издѣваюсь, и т. д.

(Здѣ бьются обои).

Солдатъ Сусакимъ въ „Іудиѳи“, какъ фигура комическая, стоитъ несравненно выше этихъ шутовъ, являющихся на сцену только для драки и не имѣющихъ къ ходу пьесы никакого отношенія. Роль Тёлпеля выписана нами цѣликомъ; Пикельгерингъ—лицо безъ рѣчей; очевидно, составитель комедіи, работая торопливо, не имѣлъ времени придумать для этихъ дурацкихъ персонъ чего-нибудь болѣе занимательнаго въ рѣчахъ и положеніи и въ то же время не счи-

талъ возможнымъ вовсе ихъ исключить. Вѣроятно, въ нѣмецкомъ оригиналѣ Темиръ-Аксакова дѣйства роль Пикельгеринга не была написана, а существовало лишь извѣстное въ „англійскихъ“ комедіяхъ указаніе: „hier agiret Pickelhering“, предоставлявшее полный просторъ импровизаторской находчивости исполнителя. Русскіе актеры, въ эпилогѣ пьесы сами себя называющіе „еще неискусными и несмышленными отрочатами“, не могли, конечно, справиться съ такою задачей; оттого введенныя въ комедію потѣшныя сцены и ограничились только дракой. Сцены кровавыя вышли разнообразнѣе: зритель видѣлъ передъ собою сраженіе, казнь лазутчика, самоубійство Баязета. Не смотря на краткость комедіи, ея постановка требовала значительной опытности и искусства; это была пьеса à grand spectacle, обильно уснащенная всякими эффектами: тутъ нужны были и молнія, и выстрѣлы, огненныя гранаты и ракеты, трубы и барабаны; Тамерланъ выѣзжаетъ на конѣ; Баязета возятъ въ клѣткѣ. Словомъ, составитель дѣйства постарался придать ему возможно больше внѣшней привлекательности и заинтересовать зрителей чисто-свѣтскимъ представленіемъ. Эти старанія имѣли успѣхъ: есть извѣстіе, что комедія о Тамерланѣ и Баязетѣ разыгрывалась въ Москвѣ даже во времена Штелина, въ 1742 году [1]).

Что касается до языка этой пьесы, то онъ представляетъ большое сходство съ языкомъ „Іудиѳи“, такъ что переводчикомъ обѣихъ пьесъ можно предположить одно и то же лицо. Здѣсь встрѣчаемъ обычные германизмы: благо да живетъ, прочитайте скоро, двигнитеся тогда и т. п.; союзъ если употребляется въ смыслѣ нѣмецкаго ob (напримѣръ: посмотри, есть ли не самъ Палеологусъ пріѣхалъ, 210; не вѣдаю, есть ли и вы такъ будете за мною наступати, 213); Баязетъ называетъ себя мастеромъ (Meister) всего свѣта (209); авангардъ и арьергардъ названы переднею и заднею стражею (220); Грузія—Георговскою землею (228), Китай—Хинѣйскимъ государствомъ (220) и т. д. южно-русскія слова и выраженія—тѣ же, что и въ „Іудиѳи“: не маю (206), бунчукъ (220), господыня (223), шматъ хлѣба (215); изъ военныхъ чиновъ упоминаются: гетманы, маеоръ, капитанъ, рейтары; далѣе встрѣчаются названія полковъ: стремянной, дворовый; обводный караулъ; ѣздные люди; генеральной смотръ; бояре думные, комнатные и ближніе. Изъ характерныхъ выраженій можно отмѣтить: безъ всякіе дани при-

[1]) *Пекарскій*, I, 407; *Wesselofsky*, 60.

чины (208); выложеніе сновего грязенія (объясненіе сновидѣнія, 208); богъ земленой (209); дуванить съ добычи (242). Грамота Тамерлана къ Баязету начинается словами: „мы, Темиръ-Аксакъ великой, Божіею милостью и прочее"; его знамя—зеленый бунчукъ („знамя пророка"?), а войско его дѣлится, какъ и турецкое, на таборы.

Есть основаніе думать, что нѣмецкая пьеса, послужившая оригиналомъ для нашего дѣйства, имѣла въ Германіи большую извѣстность и продолжительный успѣхъ и вызывала подражанія. Въ двадцатыхъ годахъ XVIII вѣка странствующій актеръ Вецель сочинилъ дѣйство о Тамерланѣ и Баязетѣ, долго считавшееся одною изъ знаменитѣйшихъ Haupt- und Staatsactionen. Дѣйство это до насъ не дошло, сохранилось только подробное его заглавіе [1]) и краткое изложеніе содержанія, изъ котораго видно, что эта прославленная въ свое время пьеса въ литературномъ отношеніи была нисколько не лучше, пожалуй—даже и хуже нашей комедіи. Сначала Баязетъ и Тамерланъ обмѣнивались оскорбительными рѣчами черезъ пословъ (какъ и въ нашей пьесѣ); затѣмъ оба являлись на сцену и лично принимали участіе въ сраженіи: они схватывались между собою, нещадно тузили другъ друга кулаками, валялись по землѣ и т. д.; наконецъ, Тамерланъ побѣждалъ своего соперника и запиралъ его въ клѣтку. Въ пьесѣ дѣйствовала, между прочимъ, женщина-арлекинъ: это была невѣста Баязета, которая переодѣвалась арлекиномъ, чтобъ имѣть возможность сопровождать своего жениха въ походѣ. Имя ея передается различно: Moecha, Mancha, Mincha; замѣчательно, что и въ нашемъ дѣйствѣ жена Баязета, являющаяся на сцену лишь въ самомъ концѣ пьесы съ двумя-тремя незначительными словами, называется Милкой. Можетъ быть, оригиналъ нашей пьесы послужилъ также источникомъ и для обработки Вецеля.

Какъ видно изъ эпилога „Темиръ-Аксакова дѣйства", оно было представлено вскорѣ послѣ комедіи объ Іосифѣ: „Яко древле тамо всѣ снопы предъ единымъ снопомъ Іосифа кланяхуся"—говорится въ

---

[1]) Der auf eine seltsame Art triumphirende *Tamerlan*, oder die spielende Fortuna bei der Person des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweiflung gestürzten *Bajazeth*, vorher sehr stolzen, endlich aber gedemütigten türkischen Kaisers, oder der weibliche Arlequin. *Schütz*, Hamburgische Theatergeschichte, 60 fg.; *Devrient*, Gesch. d. deutschen Schauspielkunst, I, 301, 346—348; *Prutz*, Vorlesungen, 210, 211.

этомъ эпилогѣ—„тако и мы, оставивъ Тамерлановъ престолъ купно съ Баязетовымъ венцомъ, кланяемся должно и падъ ницъ усмиряемся передъ вашимъ царскимъ величествомъ“ (242). Затѣмъ, послѣ цѣлаго ряда „потѣшныхъ, радостныхъ“ комедій, Грегори нашелъ нужнымъ „примѣшать“ къ нимъ и „едину малую жалобную комедію—о человѣческомъ началѣ, также о паденіи и конечной погибели его, то-есть, о Адамѣ и Еввѣ“.

Исторія грѣхопаденія и искупленія человѣческаго рода была однимъ изъ древнѣйшихъ сюжетовъ христіанской драмы. Обыкновенно входя, какъ составная часть, въ рождественскія дѣйства, она повсюду въ Европѣ служила предметомъ многочисленныхъ мистерій и moralités и обработывалась во множествѣ Fastnachtspiele и духовно-народныхъ представленій, разыгрываемыхъ до сихъ поръ въ южно-нѣмецкихъ и швейцарскихъ деревняхъ (Adam- und Eva- Spiele, Paradeisspiele). Въ XVI столѣтіи этимъ сюжетомъ овладѣла школьная драма, трактовавшая его по правиламъ схоластической піитики, преимущественно въ аллегорическомъ тонѣ; говоря о польскихъ и южнорусскихъ школьныхъ дѣйствахъ XVII вѣка, мы изложили содержаніе дошедшихъ до насъ отъ этой эпохи нравоучительныхъ пьесъ, такъ или иначе соприкасающихся съ исторіей грѣхопаденія. Въ нѣмецкой литературѣ этой темѣ особенно посчастливилось; здѣсь она прошла черезъ всѣ формы драматической поэзіи; ей была посвящена первая опера, представленная въ Гамбургѣ 2-го января 1678 года [1]; затѣмъ, въ концѣ XVI и первой четверти XVIII столѣтія, она является въ видѣ Haupt- und Staatsaction, а въ 1736 году—даже въ видѣ „музыкальной оперетты“ [2]).

„Жалостная комедія“ Грегори [3]), какъ мы уже говорили раньше,

---

[1]) Adam und Eva, oder Singspiel von der Erschaffung oder der geschaffene gefallne und wieder aufgerichtete Mensch, v. *Chr. Richter*. См. *Allg. Mus. Zeitung* 1877, S. 371 fg.

[2]) *Prutz.*, 207. *Schütze*, книга котораго Hamb. Theatergeschichte вышла въ 1794 году, разказываетъ (стр. 34, 59), что онъ самъ видѣлъ въ Гамбургѣ подобное представленіе, но уже на кукольномъ театрѣ, при чемъ одна изъ важнѣйшихъ ролей въ пьесѣ была отведена Гансвурсту.

[3]) Находится въ упомянутой уже рукописи Имп. Пуб. Б—ки, изъ собранія гр. Сухтелена, F. XIV. 6. Издана *Н. С. Тихонравовымъ* въ *Лѣтописяхъ русск. лит.*, III, и затѣмъ, въ болѣе исправномъ видѣ, въ *Русск. драм. произв.*, I, 243—269. Въ первомъ изданіи тексту комедіи предпосланъ превосходный комментарій, которымъ мы и пользуемся въ дальнѣйшемъ изложеніи.

отличается отъ разобранныхъ нами школьныхъ дѣйствъ особымъ характеромъ. Она носитъ на себѣ печать гораздо болѣе стараго типа духовной драмы и представляетъ соединеніе элементовъ мистеріи и moralité въ ихъ древнемъ, строго-выдержанномъ стилѣ. Пьеса открывается небольшимъ нравоучительнымъ предисловіемъ, въ которомъ объяснена цѣль представленія и причина выбора именно этого сюжета: „человѣческое житіе, еже по Бозѣ подъ милостивымъ защищеніемъ вашего царскаго величества имѣемъ и въ немъ содержаны бываемъ,— во ономъ такожде всѣ прохлажденіе и радость взыскуемъ; но обрѣтаемъ скорбь и бѣду. Ей, взыскуемъ въ немъ миру, но что же обрѣтаемъ? не смиреніе, а брань; взыскуемъ посмѣшеніе, но обрѣтаемъ плачъ и рыданіе; взыскуемъ въ немъ здравіе, но обрѣтаемъ скорбь и недугъ"... Причина этого злополучія заключается въ томъ, что „мы носимъ предателя неизвѣстно въ нѣдрахъ нашихъ, а именно—древняго Адама, то-есть, истую плоть и кровь нашу". Чтобы напомнить объ этомъ зрителямъ „потѣшныхъ" и „радостныхъ" комедій, чтобы показать, что въ жизни не все потѣшно и радостно, и сочинена предлагаемая „жалобная" комедія. Вводя ее въ свой репертуаръ, Грегори, помимо этой прямо заявляемой благочестивой цѣли, могъ имѣть въ виду еще и другія соображенія: быть можетъ, слишкомъ свѣтскій характеръ комидійной потѣхи вызывалъ нареканія со стороны ревнителей благочестія,—и вотъ, чтобы дать имъ отпоръ, чтобы загладить невыгодное впечатлѣніе, производимое на нихъ пьесами въ родѣ Темиръ-Аксакова дѣйства, и была выбрана, въ видѣ противовѣса, строго-нравоучительная духовная драма, представляющая собою какъ бы лицевую великопостную проповѣдь.

Комедія объ Адамѣ и Евѣ дошла до насъ не вполнѣ (въ рукописи недостаетъ конца). Она дѣлится на двѣ части: первая (первыя два дѣйства) изображаетъ грѣхопаденіе и имѣетъ совершенно мистеріальный характеръ; вторая представляетъ аллегорически судъ надъ Адамомъ и Евой, нарушившими Божію заповѣдь, и отличается всѣми особенностями старыхъ moralités. Первое дѣйство состоитъ изъ трехъ сѣней. Сначала Адамъ въ небольшомъ монологѣ описываетъ свое блаженное состояніе въ раю и благодаритъ Создателя; затѣмъ является ангелъ Уріилъ и, напоминая Адаму заповѣдь—не вкушать запрещеннаго плода, предостерегаетъ его отъ злыхъ ангеловъ Веліала и Луципера, которые за свою гордость низвержены съ неба и теперь замышляютъ погубить Адама. По уходѣ Уріила, является Ева; Адамъ сообщаетъ ей слышанное отъ ангела, и оба они даютъ обѣщаніе не

поддаваться діавольскимъ познямъ. Дѣйство заключается хоромъ ангеловъ: „Бога тя мы хвалимъ“ (Te Deum laudamus, гимнъ, который очень часто пѣлся въ западныхъ мистеріяхъ) и „Святъ есть Господь Богъ Саваоѳъ“. Второе дѣйство раздѣлено на двѣ сѣни. Оно начинается разговоромъ Евы съ искушающимъ ее змѣемъ; разговоръ этотъ ведется довольно искусно: сначала змѣй поэтически описываетъ рай и его прелести, затѣмъ говоритъ о прекрасныхъ плодахъ, растущихъ на райскихъ деревьяхъ, и наконецъ, переходитъ очень осторожно къ восхваленію плода запрещеннаго. Ева рѣшительно отказывается прикоснуться къ опасному плоду; тогда змѣй пускаетъ въ ходъ всевозможные софизмы и мало по малу успѣваетъ разсѣять ея опасенія. „Змѣй тихо отходитъ“, а Ева любуется прекраснымъ плодомъ и наконецъ рѣшается его попробовать, призываетъ Адама и убѣждаетъ его сдѣлать то же. Адамъ нисколько не колеблется, и тотчасъ же съѣдаетъ плодъ; но вслѣдъ за тѣмъ чувствуетъ угрызеніе совѣсти и тоску. Вторая сѣнь (или картина) представляетъ Адама стоящимъ на колѣняхъ, уже во иномъ одѣяніи: прежде онъ былъ, вѣроятно, одѣтъ въ бѣлую ризу—символъ чистоты и невинности; теперь же на немъ должно быть черное одѣяніе, въ знакъ его грѣховности: въ такомъ видѣ является грѣшная душа въ цитированной нами въ своемъ мѣстѣ польской школьной пьесѣ на тему Божьяго суда и искупленія [1]). Онъ горько плачется на свое паденіе и погибель: „Азъ бѣхъ святъ и безъ порока, но нынѣ есмь головня преисподней геенны; пресвѣтлые драгоцѣнные каменія, аспидъ и яхонтъ, сіянію палаты моей уступали, нынѣ же и то отъ меня отъиде, еже прежде того примѣчати не возмоглъ: нынѣ бо обрѣтаюся быть нагимъ. Ко Господу Богу бяше упованіе мое, не бояхся никого же; но нынѣ трепещу и страшуся, нищетная земля, и предъ листвіемъ деревовымъ; прежде обыдоша окрестъ безчисленныхъ полковъ, но нынѣ вся отъ меня отступиста; звѣріе такожде ко мнѣ во множествѣ числѣ совокупистася, но нынѣ вся отъ меня убѣгаютъ; солнце, луна и звѣзды воззираютъ на мя зѣло печальными образы, и земля не хощетъ мя вящше носити; ничто же, того ради, оставаетъ, точію во отчаяніе ми пріити“.... Дѣйствіе заключается, также, какъ и первое, хоромъ: „Чрезъ Адамово паденіе вси роды погублены“, и пр.

Эта первая часть „жалостной комедіи“, сохраняя тонъ и харак-

---

[1]) Vestis nigra oblonga, paruca, in manu cruces aliquot ligneae. Рук. Имп. Пуб. Б—ки, польск. Q. XIV. 19, л. 57.

теръ средневѣковой мистеріи, очень близко подходитъ къ современнымъ нѣмецкимъ „райскимъ дѣйствамъ“ (Paradeisspiele) и, какъ это было указано уже Н. С. Тихонравовымъ, иногда почти буквально повторяетъ нѣкоторыя подробности этихъ дѣйствъ [1]). Нѣтъ сомнѣнія, что оригиналомъ для нашей комедіи служила именно такая народно-духовная нѣмецкая пьеса; но составитель не переводилъ ея, а или воспроизвелъ по памяти или, что̀ еще вѣроятнѣе, воспользовался только пріемомъ обработки общеизвѣстнаго сюжета. При одинаковости сюжета, весьма несложнаго, и при заимствованіи общаго скелета драмы, частныя совпаденія весьма возможны и легко объяснимы.

Вторая часть комедіи представляетъ судъ надъ Адамомъ и Евой. Въ третьемъ актѣ ангелы Гавріилъ, Уріилъ и Рафаилъ устроиваютъ мѣсто для суда и бесѣдуютъ между собою о плачевномъ паденіи бѣдныхъ созданій: „Всѣ небесныя силы соболѣзнуютъ о семъ, и никакой радости ужь больше нѣсть, также и вся тварь во всей вселеннѣй стонетъ, скорбящи зѣло о томъ: никая бо птица больши не поетъ, никій звѣрь больши не ищетъ про себя пищи, никій цвѣтокъ не обрѣтается въ прежней бывшей красотѣ, древеса низъ сроняютъ отъ печали листы своя и трава увядаетъ“.... Этотъ покаянный плачъ Адама и съ нимъ всей природы является въ нашей комедіи отголоскомъ апокрифическихъ сказаній, церковныхъ пѣснопѣній и народныхъ духовныхъ стиховъ, въ которыхъ поэтически изображается скорбь и раскаяніе падшаго человѣка [2]). Н. С. Тихонравовъ видитъ въ этомъ плачѣ един-

---

[1]) Профессоръ Тихонравовъ указываетъ на Paradeisspiel, изданную *Weinhold*'омъ въ Weihnachtspiele und Lieder, 294—328, и на нижне-нѣмецкую мистерію Sündenfall Арнольда Иммессена, изд. *Schönemann*'омъ (Der Sündenfall und Marienklage, Hannover. 1855); къ этому можно прибавить подобныя же пьесы, изданныя *Hartman*'омъ (Volkschauspiele etc.), въ особенности такъ-называемыя Adam und Evaspiele. Отрывокъ подобной же народной пьесы, разыгрывавшейся еще въ началѣ нынѣшняго столѣтія у словинцевъ, сообщенъ *Иличемъ* въ Narodni slavonski običaji, 1846, p. III—114 (цитировано у *А. Н. Веселовскаго*, Стар. театръ, 255). Ср. еще *Devrient*, Gesch. der d. Schauspielkunst, I, 344.

[2]) „Солнце лучи скры, луна со звѣздами въ кровь преложися, горы ужасошася, холми вострепеташа, егда рай заключися. Исходя Адамъ руками бія въ лице, глаголаше: милостиве, помилуй мя падшаго“.—„Мене рыдайте, ангельстіи чинове, рая доброты и садовъ тамошнее благолѣпіе, прельстившагося злополучнѣ и Бога отвергшагося“.—„Луже блаженный, садове богонасажденніи, рая красота, нынѣ о мнѣ слезы проливайте отъ листовъ, якоже отъ очію“... „Споболи, раю, тяжателю обнищавшему и шумомъ твоихъ листвій умоли содѣтеля, да не затворитъ тя“, и т. д. *Порфирьевъ*, Апокр. сказ., 104—105; *Тихонравовъ*,

ственный въ нашей драматической литературѣ слѣдъ апокрифическихъ христіанскихъ разказовъ, которые принимали такое сильное участіе въ развитіи средневѣковой европейской драмы и обогащали ее прекрасными поэтическими мотивами. Выше мы указывали на отраженіе апокрифовъ въ комедіи объ Іосифѣ.

Ангелы печалятся о паденіи Адама, а змѣя торжествуетъ и похваляется, что вслѣдствіе нарушенія Божьяго завѣта родъ человѣческій принадлежитъ теперь ей, и никто уже не вырветъ его изъ власти дьявола. На помощь ей являются другія змѣи (бѣсы), повторяющія то же самое; но архангелъ Михаилъ удерживаетъ ихъ, говоря, что до произнесенія приговора Всевышнимъ Судіею, дьяволъ не имѣетъ права на грѣшниковъ [1]). Гавріилъ призываетъ обвиняемыхъ и приказываетъ имъ готовиться къ суду, не теряя надежды на милосердіе Божіе.

Архангелъ Михаилъ, съ мечемъ въ рукѣ, возвѣщаетъ всѣмъ небеснымъ силамъ, что вѣчная Премудрость въ совѣтѣ святыя Троицы рѣшила поставить Адама и Еву предъ страшный судъ [2]). Въ роли обвинителя является змѣя, имѣя „полную мочь отъ первоначальника своего Луципера". Вмѣстѣ съ своими товарищами она приводитъ къ суду Адама и Еву связанными и при этомъ издѣвается надъ ними: „Приходите, послушливыя чада мои, нынѣ васъ на лучшее мѣсто поведу; здѣ дрожите знатно отъ стужи, но тамо учнете отъ тоски потѣти". Въ этихъ словахъ слышится слабый отголосокъ той комической роли, которую обыкновенно игралъ діаволъ въ средневѣ-

---

Пам. отреч. лит., I, 1—15; II, 298—304; *Пыпинъ*, Пам. стар. рус. лит., III, 1—7; Διήγησις καὶ πολιτεία 'Αδὰμ καὶ Εὔας, у *Тишендорфа*, Apocalypses apocr., Lips. 1866, p. 1—23. Vita Adae et Evae, herausg. und erläutert v. *W. Meyer*, Münchner Abhandl. 1878, XIV, 185—250. *Безсоновъ*, *Калики*, VI, 236—314. Ср. загадку: „Когда весь міръ плакалъ?—когда Адамъ согрѣшилъ". Этногр. Сборн., VI, 65.

[1]) Н. С. Тихонравовъ высказываетъ предположеніе, что змѣя являлась на нашей сценѣ точно также, какъ и въ Германіи,—въ видѣ дѣвицы съ длинною косою (*Weinhold* o. c., 311). Средневѣковая сцена руководствовалась въ этомъ случаѣ, какъ и вообще въ постановкѣ пьесъ, церковною живописью: на древнѣйшихъ иконахъ змѣя писалась въ видѣ женщины; на миніатюрахъ древнихъ Библій она изображается съ женскою головой.

[2]) Въ рукописи (и въ печатныхъ изданіяхъ) комедіи здѣсь перепутанъ счетъ явленій: послѣ 1-й и 2-й сѣней третьяго дѣйствія снова слѣдуютъ сѣни 1-я и 2-я. Можетъ быть, (употребляя нынѣшнюю терминологію), третье дѣйствіе комедіи дѣлилось на двѣ самостоятельныя „картины", между которыми полагался антрактъ съ перемѣною декораціи.

ковой мистеріи. За исключеніемъ этой насмѣшливой фразы, да еще одного замѣчанія, что „бѣдный бѣсъ" не виноватъ въ свободной волѣ человѣка, змѣя сохраняетъ тонъ суроваго обличителя и во имя правосудія требуетъ казни для нарушителей Божьей заповѣди. Обвиняемые признаютъ свою вину, и архангелъ, выслушавъ обѣ стороны, повелѣваетъ истцу и отвѣтчику отступить въ ожиданіи приговора великаго Судіи.

Слѣдующія затѣмъ сцены изображаютъ такъ-называемое „райское преніе" (procès de paradis),—сюжетъ весьма распространенный въ западно-европейской средневѣковой литературѣ, обработанный во многихъ мистеріяхъ, діалогахъ, школьныхъ дѣйствахъ и служащій также иногда составною частью Paradeisspiele. Правда „зѣло болѣзнуетъ о бѣдномъ паденіи человѣческомъ" передъ Богомъ-Отцомъ, который и созываетъ для постановленія приговора небесный совѣтъ. На совѣтъ являются: Богъ Сынъ, Правда, Истина, Милосердіе и Миръ. Правда, держа въ рукѣ жезлъ, обращается къ Богу Отцу съ прошеніемъ, чтобъ онъ предалъ Адама такой же казни, какой подверглись гордые ангелы, дерзнувшіе возстать противъ Бога и за то свергнутые въ геенну огненную: „Почто нечистому духу больше нежели тебѣ слушали? и почто свободную волю свою къ тварямъ, а не къ Богу, къ злобнымъ, а не къ благимъ наклонили?" Правда подаетъ Богу Отцу свой жезлъ, чтобъ Онъ сокрушилъ его надъ головами грѣшниковъ; Богъ Отецъ готовъ это исполнить; но Сынъ Божій проситъ Его потерпѣть въ праведномъ гнѣвѣ, пока сами люди дадутъ отвѣтъ предъ Его престоломъ. Истина настаиваетъ на строгой карѣ и на исполненіи страшнаго слова Божія; но Сынъ Божій снова проситъ внять голосу Милосердія, которое умоляетъ о прощеніи виновныхъ. Правда и Истина возражаютъ ему, что Богъ не можетъ нарушить своего правосуднаго слова, „аще и весь свѣтъ преставится". Миръ, желая, „дабы на жестокомъ судѣ единая часть другую не услабѣла", проситъ позволенія привести своихъ „любимыхъ сестеръ" къ доброму согласію, чтобы приговоръ могъ быть постановленъ по общему рѣшенію. Богъ Отецъ и Богъ Сынъ удаляются, а Миръ и Милосердіе дѣлаютъ попытку склонить Правду и Истину на свою сторону. Но „любимыя сестры" не могутъ измѣнить себѣ и не видятъ выхода изъ этого положенія. Тогда, по совѣту Мира, всѣ обращаются къ Сыну Божію и просятъ у Него совѣта, какъ избавить родъ человѣческій отъ вѣчной смерти, чтобы при этомъ никому изъ нихъ не было нанесено никакого ущерба.

Сынъ Божій совѣтуетъ отыскать такого мужа, который своею смертью воздалъ бы долгъ за прегрѣшеніе Адама и Евы: „Такимъ-бо образомъ“, говоритъ Онъ,—„и вы безвредни пребудете, и бѣдный человѣкъ освободится“.

На этомъ прерывается дошедшій до насъ списокъ „жалостной комедіи“. Она оканчивалась, безъ сомнѣнія, какъ и другія подобныя пьесы, разобранныя нами въ предыдущей главѣ этихъ очерковъ, заявленіемъ Сына Божія, что Онъ принимаетъ на себя грѣхи міра, что̀ и служило связующимъ звеномъ между „райскою игрою“ и рождественскимъ дѣйствомъ. Procès de paradis въ средневѣковой литературѣ издавна служилъ именно прологомъ къ рождественской мистеріи, наглядно объясняя основной догматъ христіанства—искупленіе человѣчества отъ первороднаго грѣха рожденіемъ и смертью Спасителя. По указанію Н. С. Тихонравова, Бернардъ Клервоскій († 1153 г.) первый, въ проповѣди на Благовѣщеніе, развилъ въ формѣ живой и длинной параболы стихъ 81-й псалма: „Милость и истина срѣтестася, правда и миръ облобызастася“ [1]). Этому примиренію „небесныхъ сестеръ“, конечно, предшествовало (говоритъ проповѣдникъ) какое-нибудь разногласіе, и это разногласіе возникло именно по вопросу о судьбѣ человѣческаго рода послѣ грѣхопаденія; примиреніе было достигнуто только тѣмъ, что Сынъ Божій добровольно изъявилъ желаніе принести Себя въ жертву божественной Истинѣ и Правдѣ. Эта притча св. Бернарда во множествѣ варіацій обошла всю католическую Европу и была, между прочимъ, развита Яковомъ Ѳерамо въ особомъ трактатѣ: Belial или Consolatio peccatorum (1378—1389 гг.), гдѣ Веліалъ является обвинителемъ человѣческаго рода и требуетъ вѣчнаго его осужденія; на защиту людей выступаетъ Моисей; его поддерживаютъ Миръ и Милосердіе; Истина и Правда настаиваютъ на осужденіи. Тогда Сынъ Божій объявляетъ (какъ и въ нашей комедіи), что добровольная смерть праведнаго человѣка можетъ примирить разнорѣчивыя требованія небесныхъ сестеръ. Истина по всему міру ищетъ безгрѣшнаго человѣка и не находитъ; наконецъ, Сынъ Божій самъ заявляетъ готовность умереть за родъ человѣческій.

Въ XV столѣтіи небесный процессъ былъ включенъ въ составъ

---

[1]) Это указаніе проф. Тихонравова заимствовано имъ изъ статьи *Пипера*: Der Rathschluss der Menschenwerdung und Erlösung, въ его Evangelischer Kalender 1859, S. 17—42. *Лѣтописи русск. лит.* III, отд. 2, стр. 41.

огромной французской сводной „Мистеріи Ветхаго Завѣта“ [1]); въ нѣмецкой литературѣ проповѣдь св. Бернарда въ первый разъ получила драматическую обработку во второй половинѣ XVI столѣтія [2]); развитіе этого сюжета въ польской и южно-русской школьной драмѣ было уже нами отмѣчено. Трактатъ Якова Ѳерамо, въ свою очередь, получилъ дальнѣйшее распространеніе и развитіе въ католической церковной литературѣ и послужилъ образцомъ для польскаго произведенія въ томъ же родѣ, которое было переведено на русскій языкъ въ 1674 году, то-есть, именно около того времени, къ которому относится представленіе нашей „жалостной комедіи“. Переводъ въ рукописи, принадлежащей Н. С. Тихонравову, носитъ заглавіе „Противъ человѣка, всечестнаго Божія созданія, завистное сужденіе и злое поведеніе проклятаго демона, съ польска языка преведеное“: Здѣсь въ діалогической формѣ излагается содержаніе губительныхъ демонскихъ совѣщаній подъ предсѣдательствомъ Луципера, исторія грѣхопаденія и небесный процессъ. „Исторія грѣхопаденія и небеснаго процесса“, говоритъ Н. С. Тихонравовъ,—„составляетъ цѣлую и полную мистерію; всѣ условія драмы соблюдены въ точности, и невольно приходишь къ предположенію, что дѣйствительно отдѣльная пьеса вплетена въ сборникъ апокрифическо-догматическихъ статей. Споръ небесныхъ сестеръ по содержанію очень близокъ къ Belial Ѳерамо: мѣсто Моисея занимаетъ здѣсь (какъ и въ „Жалостной Комедіи“) архангелъ Михаилъ, который ходатайствуетъ за человѣческій родъ передъ престоломъ Божіимъ. Сначала Веліаръ проситъ, чтобы родъ человѣческій навсегда былъ присужденъ демонамъ. Архангелъ Михаилъ заступается за людей, но Веліаръ прерываетъ его рѣчь упрекомъ въ несоблюденіи юридическихъ формальностей. Тогда небесные ассессоры „приводятъ опасателей—дабы обѣ страны не глаголали по гнѣву, но учтиво и благочестно“. Въ сознаніи своей справедливости, Веліаръ проситъ, чтобы сама святая Правда, которая никогда не отлучается отъ престола Божія, приняла на себя

---

[1]) Petit de Julleville, o. c. II, 359.

[2]) Ein schöne und newe Comedien von der wunderbarlichen vereinigung göttlicher gerechtigkeit und barmhertzigkeit, wie dieselben in der seligkeit und erlösung des Menschen zusamenkomen... aus S. Bernhardo genomen... durch *Lucas Maien*, aufgeführt im Schloss zu Schleusingen, 11 und 13 Febr. 1561. Wittenb. 1562 (*Gödecke*, II, 363, № 162; *Wilken*, Gesch. der geistl. Spiele in Deutschl., S. 496). У *Gödecke* указаны и позднѣйшія пьесы на ту же тему,—№№ 171, 297, 331, 367.

какой-нибудь образъ и усмирила между ними сваръ и распри. Правда принимаетъ на себя образъ „дѣвицы нетлѣннаго тѣла“. Она становится передъ престоломъ Господа сердцевѣдца, „имѣя въ рукѣ скипетръ долгій и пресвѣтлый“, который во время суда ставитъ предъ собою, и начинаетъ говорить, „не ожесточевая рода демонскаго“. Но ея слова не въ пользу рода человѣческаго. Архангелъ Михаилъ призываетъ Клеменцію, и съ краскою стыда, „воспламенившись червленостію“, начинаетъ она „тихую“ рѣчь свою передъ престоломъ Божіимъ. Замѣтивъ, что Господь склоняется къ ея рѣчамъ, демонъ „разъярися на ню и сказалъ гласомъ гнуснымъ, подобнымъ ꙃстеклому: Женескъ родъ мѣста не иматъ при судѣ говорити или за кого ходатайствовати; но имутъ молчаніе хранити, яко и въ церкви; точію сіе единымъ мужемъ належитъ“. Послѣ длиннаго ряда юридическихъ доводовъ и опроверженій со стороны Веліара и архангела Михаила, на небѣ „настаетъ веліе молчаніе“ въ ожиданіи божественнаго суда, и затѣмъ является „указъ по дѣлу“ который повелѣвается прочесть предъ всѣми небесными чинами и предъ всѣми ангельскими полками и записать въ книгу живота архангелу Рафаилу. Содержаніе его—обѣтъ Бога Сына [1]).

Въ русской литературѣ ранѣе XVII столѣтія, сколько намъ извѣстно, исторія небеснаго процесса не встрѣчается. Такимъ образомъ, „Жалостная комедія“ Грегори, представляющая варіантъ „райскаго дѣйства“, съ одной стороны, изображала въ драматической формѣ всѣмъ извѣстное сказаніе о грѣхопаденіи, а съ другой стороны, вмѣстѣ съ польскимъ „Сужденіемъ“, вводила въ нашу литературу новый аллегорическій мотивъ. Архаическая мистеріальная торма нашей комедіи объясняется, по нашему мнѣнію, именно тѣмъ, что первообразомъ для нея служила нѣмецкая Paradeisspiel: народно-духовныя драмы въ Германіи и до сихъ поръ строго сохраняютъ отличительныя черты древней мистеріи и нерѣдко даже архаическія особенности языка [2]).

Отличаясь отъ всѣхъ другихъ, извѣстныхъ намъ, пьесъ репертуара Грегори своимъ духовно-нравоучительнымъ содержаніемъ, „жалостная комедія“ столь же рѣзко отличается отъ нихъ и языкомъ,

---

[1]) *Лѣтоп. русск. лит.* 1. с., 44—45.

[2]) Такъ, напримѣръ, текстъ „райскаго дѣйства“, изданный *Schröer*'омъ въ Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn, 123—141, по тону и языку чрезвычайно близко подходитъ къ пьесамъ XVI столѣтія.

полное отсутствіе обычныхъ германизмовъ заставляетъ предполагать, что эта пьеса, можетъ быть, не переведена, а прямо написана по русски, кѣмъ-нибудь изъ русскихъ учениковъ пастора (или, можетъ быть, его помощникомъ по школѣ, учителемъ Юріемъ Михайловымъ), по составленному имъ плану и подъ его руководствомъ. Языкъ ея— великорусскій [1]), очень близкій къ церковно-славянскому.

Кромѣ разобранныхъ нами пьесъ перваго русскаго репертуара, случайно сохранившихся до настоящаго времени, существовали, вѣроятно, еще и другія, но о нихъ мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній. Выше упомянуто о балетѣ, представленномъ, по свидѣтельству Рейтенфельса [2]), въ субботу на масляницѣ (die bacchanalium ludorum penultimo); обыкновенно это представленіе пріурочиваютъ къ 1675 году; по нашимъ соображеніямъ, его вѣрнѣе слѣдовало бы отнести къ 1673 году [3]). Передъ началомъ спектакля на сцену вышелъ актеръ, изображавшій Орфея, и пропѣлъ нѣмецкіе куплеты, которые тотчасъ же были переведены царю толмачами:

Ist nun der gewünschte tag
Dermahl eins erschienen,
Das man dir zur freude mag
Grosser Zare dienen? и т. д.

Въ изысканныхъ и льстивыхъ выраженіяхъ превозносились въ этомъ привѣтствіи прекрасныя свойства души Алексѣя Михайловича, прославлялись его добродѣтели и мудрость и высказывалось пожеланіе ему многолѣтней, благополучной и славной жизни. По обѣ стороны Орфея стояли двѣ пирамиды, украшенныя транспарантами и освѣщенныя разноцвѣтными огнями; окончивъ свое пѣніе, Орфей обратился къ этимъ пирамидамъ съ приглашеніемъ танцовать:

Drumb wohlan meyn seytenwerck,
Las dich lieblich zwingen,
Und du pyramidenberg—
Hüpfe nach dem singen.

---

[1]) Исключеніе составляетъ одно только слово: *укусъ* (252), на-ряду съ которымъ, однако, много разъ повторяются: вкусити, вкушеніе и т. п. На стр. 248 г. Тихонравовъ читаетъ: я змѣй *естемъ*; но въ рукописи эти слова были скопированы переписчикомъ безсознательно: *я ѵмѣетесъ*, и кажется, что вѣрнѣе можно прочесть: я змѣй *есть*, тѣмъ болѣе, что въ слѣдующей же фразѣ сказано: я не обрѣлъ *есть*.

[2]) De reb. Moschovit., 106.

[3]) Рейтенфельсъ въ 1673 году уѣхалъ изъ Москвы.

По окончаніи танца пирамидъ (?!), начался балетъ. А. Н. Веселовскій предполагаетъ, что, быть можетъ, это было подражаніе балету „Орфей и Эвридика“, сочиненному виттенбергскимъ профессоромъ элоквенціи Августомъ Бухнеромъ по случаю бракосочетанія курфирста Іоанна-Георга II, въ 1638 году [1]). Весьма вѣроятно, что подобныя чисто-свѣтскія представленія устроивались фанъ-Стаденомъ, возвратившимся изъ заграничнаго путешествія: въ Дворцовыхъ Разрядахъ есть извѣстіе, что его призывали во дворецъ одновременно съ игрецами Тимоѳеемъ Гасенкрухомъ и Симономъ органистомъ.

Изъ одной челобитной, недавно напечатанной Е. В. Барсовымъ [2]), видно, что въ послѣдній годъ царствованія Алексѣя Михайловича во главѣ руководителей комидійнаго дѣла въ Москвѣ стоялъ Степанъ Чижинскій, „Львовскаго повѣту шляхетской сынъ, благочестивыя вѣры греческаго закону“. Первоначально, какъ онъ самъ разказываетъ, онъ служилъ въ полку у гетмана Потоцкаго; послѣ неудачи, понесенной этимъ полкомъ подъ Фастовымъ, Чижинскій ушелъ въ Кіевскій Братскій монастырь и здѣсь въ продолженіе двухъ лѣтъ былъ учителемъ латинскаго языка; затѣмъ, вмѣстѣ съ своими учениками, „смоленскою шляхтою“, пріѣхалъ въ Смоленскъ, явился къ мѣстному воеводѣ князю Михаилу Андреевичу Голицыну, и снова въ продолженіе двухъ лѣтъ училъ шляхетскихъ дѣтей по латыни. Въ 1675 (183) году пріѣхалъ въ Москву и явился къ боярину Матвѣеву, который спрашивалъ его „о комидійныхъ наукахъ“; Чижинскій отвѣчалъ, что „съ комидійное дѣло его станетъ“, и по приказу боярина „дѣлалъ комедію О Давидѣ съ Голіаѳомъ и иныя комедіи, и училъ комидійному дѣлу восемьдесятъ человѣкъ всякаго чина людей, и былъ у того дѣла восемь мѣсяцевъ... и какъ комедіи минули, онъ, Степанъ, съ того времени жилъ у Газскаго митрополита (Паисія Лигарида) по отпускѣ его съ Москвы, а потомъ—на Симоновскомъ подворьѣ“.

Изъ этихъ свѣдѣній видно, что Чижинскій, по всей вѣроятности,

---

[1]) Deutsche Einflüsse, 21. Балетъ Бухнера напечатанъ въ *Weimar. Jahrb.* II, 13—39; по мнѣнію *Коберштейна*, Grundriss, II[5], 271, онъ представляетъ передѣлку „Эвридики“ Ринуччини.

[2]) *Чтенія* 1882, III: Новыя Разысканія о первомъ періодѣ русск. театра, стр. 4. Г. Барсовъ, печатая этотъ документъ, говоритъ, что онъ находится въ „одной дошедшей до насъ рукописи 1677 года“; но гдѣ эта рукопись, какъ она называется и почему относится къ 1677 году—объ этомъ издатель не сообщаетъ, да и самый документъ приводитъ лишь въ отрывкѣ.

былъ рекомендованъ Матвѣеву княземъ Голицынымъ и вызванъ въ Москву для того, чтобы замѣнить Грегори, скончавшагося въ началѣ іюня 1675 года. У комидійнаго дѣла, завѣдуя театромъ и театральною школою, онъ пробылъ восемь мѣсяцевъ, то-есть, съ іюня 1675 по январь 1676 года включительно, до кончины царя Алексѣя Михайловича, съ которою „комедіи минули". Школа, въ которой въ первое время было 60 учениковъ, теперь расширилась; учениковъ стало больше, и сумма, отпускаемая на ихъ содержаніе, увеличилась: при Грегори, какъ мы знаемъ, отпускалось по 4 деньги на человѣка въ день,—теперь стали давать „поденнаго корму" по цѣлому алтыну очевидно, о театрѣ заботились не менѣе, если не болѣе прежняго, и желали поддержать и упрочить въ Москвѣ это новое учрежденіе. Комедія Чижинскаго о Давидѣ съ Голіаѳомъ въ рукописяхъ неизвѣстна; въ собраніи Е. В. Барсова имѣется только отрывокъ изъ его перевода какого-то латинскаго сочиненія о лунѣ. Заглавіе пьесы показываетъ, что преемникъ Грегори въ выборѣ сюжетовъ для своихъ комедій, подобно своему предшественнику, держался Библіи; но, какъ человѣкъ, получившій латино-польское образованіе и какъ преподаватель кіево-братской школы, въ обработкѣ библейскихъ сюжетовъ онъ руководствовался, по всей вѣроятности, уже не свѣтскими традиціями Грегори и не репертуаромъ „англійскихъ комедіантовъ", а правилами школьной піитики. Если такъ, то слѣдуетъ признать, что подъ управленіемъ Чижинскаго нашъ театръ не сдѣлалъ дальнѣйшихъ шаговъ по пути самостоятельнаго развитія, а только повторялъ старые школьные зады; такимъ образомъ, послѣдній годъ царствованія Алексѣя Михайловича едва ли можно считать благопріятнымъ для нашей драматической литературы.

Вскорѣ послѣ кончины царя, по желанію и подъ покровительствомъ котораго было положено начало русскому театру, бояринъ Матвѣевъ подвергся сначала опалѣ, а потомъ ссылкѣ въ Пустозерскъ; люди его частью были разосланы по деревнямъ, частью поступили къ новымъ помѣщикамъ; при дворѣ восторжествовала новая партія, и „комедіи минули". 15-го декабря 1676 года послѣдовалъ царскій указъ: „надъ аптекарскимъ приказомъ палаты, которыя заняты были на комедію, очистить, и что въ тѣхъ палатахъ было, органы и прекспективы (sic) и всякіе комидійные припасы — все свезть на дворъ, что бывалъ Никиты Ивановича Романова" [1]). Театральная школа также

[1]) *Е. Е. Замысловскій.* Царствованіе Ѳеодора Алексѣевича. С.-Пб., 1871, приложеніе, стр. IV.

должна была закрыться. Если справедлива догадка И. Е. Забѣлина, что Аманъ въ „Эсөири“ могъ напоминать зрителямъ о Богданѣ Хитрово, а Мардохей — о Матвѣевѣ, то весьма вѣроятно, что именно Хитрово побудилъ новаго царя уничтожить заведенный стараніями Матвѣева театръ: въ числѣ лицъ, сказывавшихъ царскій указъ о закрытіи театра и очищеніи дворцовыхъ палатъ отъ комидійныхъ припасовъ, мы встрѣчаемъ, вмѣстѣ съ кн. Никитою Ивановичемъ Одоевскимъ, дворецкаго и оружейничаго Богдана Матвѣевича Хитрово [1]).

Такъ кончился первый періодъ исторіи нашего театра. Подъ вліяніемъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, комедія, только что возникшая, упразднилась сама собою. Но, по справедливому замѣчанію И. Е. Забѣлина [2]), зрѣлища, въ теченіе четырехъ лѣтъ занимавшія государя и дворъ, не могли пройдти безслѣдно для народа, по крайней мѣрѣ, для московскаго общества, въ низменныхъ его слояхъ, откуда, по большей части, выбирались актеры и статисты для царскихъ комедій. Зрѣлища прекратились, но осталась мысль, что они позволительны, что въ нихъ нѣтъ особеннаго грѣха, какъ учили люди Стоглава и Домостроя, ибо и самъ великій государь, со всѣмъ своимъ государевымъ домомъ, со всею боярскою палатой и даже со всякаго чина людьми свободно потѣшались комедіями, интермедіями и всякими подобными играми и своимъ присутствіемъ на этихъ играхъ какъ бы освящали ихъ право существовать въ ряду всѣхъ другихъ неотреченныхъ народныхъ увеселеній; оставалась, однимъ словомъ, мысль, что такія зрѣлища можно продолжать.

Молодой царь Өеодоръ Алексѣевичъ, воспитанникъ Симеона Полоцкаго, зналъ польскій языкъ и читалъ польскія книги; извѣстно, что его первая жена, изъ фамиліи Грушецкихъ, была полька. Конечно, онъ не былъ противникомъ нововведеній, но къ театральному дѣлу, повидимому, относился совершенно равнодушно, и этого было достаточно для того, чтобы театръ, лишенный вниманія и поддержки, совершенно заглохъ. Къ тому же, бурныя обстоятельства конца 70-хъ и начала 80-хъ годовъ — внѣшнія войны и внутреннія междоусобія, борьбы съ „церковными мятежниками“, дворскіе происки, народныя и стрѣлецкія возмущенія,— не могли благопріятствовать развитію комидійной потѣхи, даже еслибы возбужденый ею интересъ и не осла-

---

[1]) Замѣчаніе г. *В. Карпова*, въ ст. „Русскій театръ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ“, въ журн. *Искусство*, 1883, № 25, стр. 286.

[2]) Бытъ русск. царицъ, 481—482.

бѣвалъ въ царской семьѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что охота къ театральнымъ зрѣлищамъ существовала и въ это время; но для какого-нибудь самостоятельнаго почина въ этомъ направленіи не настала еще пора. Можетъ быть, комедіи Симеона Полоцкаго разыгрывались учениками Спасской школы; но учрежденная по мысли Симеона, и уже послѣ его смерти, Академія на первыхъ же порахъ попала въ руки греческихъ учителей, принципіально враждебныхъ всему, что̀ такъ или иначе напоминало западную школу, а слѣдовательно, не допускавшихъ и мысли о какихъ-нибудь школьныхъ представленіяхъ. Словомъ, въ послѣдней четверти XVII столѣтія въ Москвѣ не было почвы для комидійнаго дѣйства: не на подмосткахъ потѣшной хоромины, а на всероссійской исторической сценѣ разыгрывалась въ эту пору великая, живая трагедія, обильная кровавыми событіями и глубоко захватывавшая насущные интересы общества и народа. Бурный потокъ этихъ событій своею мутною волною размывалъ старые устои русской жизни и пробивалъ для нея новое русло; когда это волненіе перекипѣло и затихло, когда новый порядокъ могъ считаться сравнительно уже упроченнымъ, — только тогда, но не раньше, могла явиться и мысль о возрожденіи забытаго за недосугомъ театра. Но это случилось уже въ началѣ XVIII столѣтія.

Такимъ образомъ, отсутствіе свѣдѣній о театральныхъ представленіяхъ въ послѣдней четверти XVII вѣка является вполнѣ естественнымъ: ничего подобнаго въ Москвѣ въ то время не было. Правда, съ легкой руки Штелина, которому принадлежитъ первый по времени очеркъ исторіи нашего театра, въ нашей исторической литературѣ уже очень давно распространилось и утвердилось какъ фактъ мнѣніе, что „въ теремахъ просвѣщенной европейскимъ ученіемъ царевны Софьи Алексѣевны представлялись не только духовныя трагедіи, написанныя другими, но и собственныя ея сочиненія и переводы; что она сама въ представленіи участвовала съ приближенными боярышнями и царедворцами". „Мнѣ извѣстно по семейнымъ преданіямъ", писалъ князь А. А. Шаховской [1]), — „что прабабка моя Татьяна Ивановна Арсеньева, боярышня царевны Софіи Алексѣевны, представляла лицо Екатерины мученицы въ трагедіи, написанной самой царевной (такъ она сказывала своей дочери, а моей бабкѣ), и что Петръ Великій, бывая всегда при театральныхъ зрѣлищахъ въ теремахъ своей сестры, прозвалъ Татьяну Ивановну „Екатериной мученицей, большіе

---

[1]) *Репертуаръ* 1840 г., кн. I.

глаза". Къ этому авторъ прибавляетъ, что представленія въ теремахъ завелись въ 1690 году, и что, по мнѣнію И. А. Дмитріевскаго, „Докторъ принужденный" Мольера, если и не переведенъ самою царевною Софьею, то вѣрно игранъ, въ ея теремахъ [1]). Но еще И. Е. Забѣлинъ [2]) совершенно справедливо указалъ, что „знающему читателю очень замѣтны разказанныя здѣсь несообразности". Князь Шаховской, а раньше его и другіе наши писатели, говоря о старомъ русскомъ театрѣ, слишкомъ довѣрились краткому указанію Штелина, который въ своемъ „Извѣстіи о театральныхъ въ Россіи представленіяхъ" [3]) собщилъ, между прочимъ, что „царевна Софія съ благородными дѣвицами и мужчинами играла также въ комедіяхъ". Эта замѣтка была повторена А. Ѳ. Малиновскимъ въ его „Запискахъ, принадлежащихъ къ исторіи россійскаго театра" [4]), съ добавкою, что „ея (Софьи) творенія есть одна трагедія". Карамзинъ въ „Пантеонѣ россійскихъ авторовъ" (1801 г.) придалъ этому извѣстію еще болѣе категорическую форму и надолго закрѣпилъ его своимъ авторитетомъ. „Софія", говоритъ онъ,—занималась и литературою: писала трагедіи (стало быть: уже не одну?) и сама играла ихъ въ кругу своихъ приближенныхъ. Мы читали въ рукописи одну изъ ея драмъ, и думаемъ, что царевна могла бы сравняться съ лучшими писательницами всѣхъ временъ, еслибы просвѣщенный вкусъ управлялъ ея воображеніемъ". Какъ называлась пьеса, заслужившая эту весьма двусмысленную похвалу, Карамзинъ не отмѣтилъ; надо думать, что повѣривъ на слово Штелину (писателю, какъ извѣстно, далеко не

---

[1]) Бытъ русск. царицъ, 493.

[2]) *Веселовскій*, Стар. театръ, 360.

[3]) Zur Geschichte des Theaters in Russland въ *Haigold's* (A. L. Schlözer) Beilagen zu „Neuveränderter Russland", 1769, I, 387—431. Переведено въ *С.-Пб. Вѣстникѣ* 1779, IV, 83, 163, 243.

[4]) Напечатана въ видѣ предисловія ко II-й части изданнаго Малиновскимъ „Собранія нѣкоторыхъ театральныхъ сочиненій, съ успѣхомъ представленныхъ на Московскомъ публичномъ театрѣ", М. 1790 (черновая рукопись этого сборника имѣется въ Импер. Публ. Библіотекѣ, Q. XIV, 17), и 32 года спустя перепечатано, съ незначительными измѣненіями, въ *Сѣверномъ Архивѣ* 1822, IV, 179, подъ заглавіемъ: „Историческое извѣстіе о россійскомъ театрѣ". Малиновскій почти дословно списывалъ у Штелина; у Малиновскаго же списалъ (сокращенно) *Загоскинъ* свою статейку, напечатанную въ *Чтеніяхъ въ общ. люб. росс. слов.* 1822, II, 135—148. Митрополитъ *Евгеній* въ Словарѣ русскихъ свѣтскихъ писателей (статья о Волковѣ) повторилъ всѣ ошибки этихъ своихъ предшественниковъ.

во всемъ достовѣрному), онъ принялъ за сочиненіе Софьи какую-нибудь комедію начала XVIII столѣтія, случайно ему попавшуюся. Слѣдуетъ имѣть въ виду, что въ то время, когда составлялись біографіи, помѣщенныя въ „Пантеонѣ", Карамзинъ едва начиналъ свои занятія по русской исторіи и далеко не имѣлъ той критической опытности, какую пріобрѣлъ впослѣдствіи работая надъ историческими источниками.

Слова Карамзина объ авторствѣ царевны Софьи были повторены въ небольшой статейкѣ Драматическаго Вѣстника 1808 года [1]) и затѣмъ много разъ, съ измѣненіями и произвольными добавками, повторялись въ нашей литературѣ вплоть до князя Шаховского. Къ этому присоединилось еще новое недоразумѣніе: замѣткѣ Штелина о томъ, что царевна Софья играла въ комедіяхъ, непосредственно предшествуетъ указаніе, что „во время малолѣтства Петра Великаго часто въ Заиконоспасскомъ монастырѣ играны бывали комедіи духовныя, а иногда и свѣтскія, съ французскаго на словенскій языкъ переведенныя, яко-то „Врачъ противъ воли" и другія". Это извѣстіе точно такъ же безъ всякой критики повторялось позднѣйшими писателями и наконецъ, въ связи съ первымъ, обратилось въ догадку, что мольеровскій Médecin malgré lui есть именно одна изъ тѣхъ комедій, которыя разыгрывались въ теремахъ царевны Софьи „благородными дѣвицами и мужчинами". Догадка, по обычаю историковъ нашего стариннаго театра, не замедлила обратиться въ фактъ: Ѳ. А. Кони, въ своей статьѣ: „Русскій театръ, его судьбы и его историки" [2]), среди множества другихъ нелѣпостей, впервые опубликовалъ афишу перваго представленія мольеровской пьесы, 17-го сентября 1678 года (!), съ именами участвовавшихъ въ этомъ представленіи „благородныхъ дѣвицъ и мужчинъ". Эта „историческая"

---

[1]) Часть I, стр. 50: „Царевна Софія Алексѣевна сочиняла сама трагедіи и представляла ихъ въ теремахъ съ своими придворными". Къ этимъ словамъ въ экземплярѣ, находящемся въ библіотекѣ Академіи Наукъ, рукою *А. Н. Оленина* приписано: „Я видѣлъ у покойнаго графа А. И. Мусина-Пушкина печатную церковными литерами афишу подобнаго зрѣлища. Уповательно она сгорѣла въ Москвѣ при нашествіи Наполеона!" Сколько извѣстно, театральныхъ афишъ въ XVII и первой четверти XVIII столѣтія не существовало, но печатались программы школьныхъ дѣйствъ и тезисы богословскихъ диспутовъ славяно-греко-латинской академіи (экземпляръ такихъ тезисовъ имѣется въ Импер. Публ. Библіотекѣ). Быть можетъ, А. Н. Оленинъ видѣлъ именно что-нибудь въ этомъ родѣ.

[2]) *Русск. сцена* 1864 г., №№ 2, 3, 6 и 8.

точность ввела въ заблужденіе даже такого добросовѣстнаго и осторожнаго изслѣдователя, какъ Алексѣй Ник. Веселовскій, который, сомнѣваясь въ подлинности документа, все-таки замѣтилъ, что „сочиненіе“ цѣлой афиши съ именами и лицами того времени было бы почти немыслимо [1]). Какъ теперь оказывается, эта афиша была переписана Кони, съ разными прикрасами, изъ „Хроники“ Носова [2]). Уже одно это обстоятельство уничтожаетъ всякую подлинность документа; наивное сочинительство составителя „Хроники“ становится еще очевиднѣе, если присмотрѣться ближе къ тѣмъ лицамъ, которымъ онъ раздаетъ роли въ мольеровской комедіи. Роль Сганареля, напримѣръ, играетъ 76-лѣтній старецъ, знаменитый бояринъ князь Юрій Алексѣевичъ Долгорукій, намѣстникъ Новгородскій, Тверской и Суздальскій, начальникъ приказовъ стрѣлецкаго, пушкарскаго, сыскныхъ дѣлъ, Смоленскаго и хлѣбнаго, отличившійся въ походѣ противъ Стеньки Разина и въ войнѣ съ Польшей и погибшій во время стрѣлецкаго бунта, 15-го мая 1682 года [3]); Валера — тоже почтенный старикъ, окольничій князь Дмитрій Нефедовичъ Щербатовъ; Луки—извѣстный стрѣлецкій полковникъ Сем. Ѳед. Грибоѣдовъ; Перрена — бояринъ кн. Гр. Аѳ. Козловскій, прославившійся своимъ упорствомъ въ дѣлахъ мѣстничества,—все люди уже очень пожилые и притомъ люди совершенно стараго закала, которымъ, разумѣется, даже и во снѣ не могло присниться шутовское лицедѣйство, да еще въ такомъ фарсѣ, какъ „Врачъ противъ воли“! Самой царевнѣ авторъ афиши не назначилъ никакой роли, но, конечно, не могъ обойдти самаго близкаго къ ней лица, князя В. В. Голицына: ему поручена роль Робера, сосѣда Сганареля. Князь Василій, дѣйствительно, былъ однимъ изъ немногихъ въ то время любителей театра, и мы имѣемъ извѣстіе, что въ его богатой библіотекѣ находились, между прочимъ, „четыре письменныя книги о строеніи комедіи“ [4]). Но все-таки, и его участіе въ спектаклѣ, по понятіямъ даже самыхъ передовыхъ русскихъ людей XVII вѣка, было бы рѣшительною невозможностію.

Такимъ образомъ, три строки легковѣрнаго Штелина, переходя изъ рукъ въ руки не менѣе легковѣрныхъ историковъ, разрослись въ

---

[1]) Стар. театръ, 360.

[2]) Хроника русск. театра, стр. 23.

[3]) Русск. родосл. книга, изд. кн. *П. Долгоруковымъ*, I, 88, 105.

[4]) *Соловьевъ*, Ист. Россіи, XIV, 99.

цѣлое фантастическое сказаніе, съ которымъ теперь приходится серьезно считаться. А между тѣмъ, недоразумѣніе объясняется простою обмолвкою, и въ сущности, въ томъ, что касается любви царевны къ комидійному дѣлу вообще, показаніе Штелина совершенно справедливо, только съ двумя оговорками: вопервыхъ, оно относится къ позднѣйшему времени, къ началу XVIII столѣтія, и вовторыхъ, въ этомъ извѣстіи вмѣсто „царевна Софья“ слѣдуетъ читать: „царевна Наталья Алексѣевна“; объ этой сестрѣ Петра Великаго во времена Штелина успѣли уже забыть, и помнили только одну Софью, которая оставила по себѣ историческую память, и которой поэтому, и присвоивали все, чѣмъ замѣчательна была какая-либо царевна. Наталья Алексѣевна († 1716) дѣйствительно была большая любительница театра и, можетъ быть, сама сочиняла разныя дѣйства; по крайней мѣрѣ, Бассевичъ прямо свидѣтельствуетъ объ этомъ въ своемъ дневникѣ: „Принцесса Наталья, младшая и любимая сестра императора, говорятъ, сочинила, незадолго до своей смерти, двѣ пьесы, расположенныя по очень умному плану и съ подробностями, не лишенными красоты; но недостатокъ въ актерахъ помѣшалъ поставить ихъ на сцену“ [1]). Другой иностранецъ, мекленбургскій посланникъ Веберъ, сообщаетъ, что Наталья Алексѣевна заставляла играть драматическія пьесы, которыя смотрѣть воленъ былъ всякій [2]). На этихъ представленіяхъ бывалъ и царь, въ Походномъ журналѣ котораго записано, что 26-го февраля 1715 года, по прибытіи въ Петербургъ въ третьемъ часу по полудни, въ 6 часовъ онъ изволилъ пойдти къ царевнѣ Натальѣ въ комедію. Для театра, по разказу Вебера, былъ выбранъ огромный пустой домъ, гдѣ устроили партеръ и ложи. „Десять актеровъ и актрисъ были природные русскіе, не видавшіе ничего, кромѣ Россіи. Великая княжна и сама сочиняла по русски трагедіи и комедіи, заимствуя для нихъ сюжеты изъ Библіи или изъ обыкновенныхъ вседневныхъ приключеній“. Въ спискѣ комедіантскихъ книгъ, по которымъ дѣйствовали въ этомъ театрѣ, упоминается и „шутовская“ комедія „О докторѣ битомъ“ [3]), или, по другому заглавію, — „Докторъ принужденный“: это, безъ сомнѣнія, мольеровскій Médecin malgré lui. Что касается до личнаго участія

---

[1]) *Пекарскій*, I, 431.
[2]) Тамъ же, 441—442.
[3]) *Пекарскій*, I, 429, невѣрно назвалъ ее комедіею о докторѣ *Битоме*.

царевны въ театральныхъ представленіяхъ, то эту часть показанія Штелина слѣдуетъ отвергнуть: не смотря на всю свободу нравовъ во времена Петра Великаго, все-таки, не имѣя вполнѣ точныхъ и несомнѣнныхъ документальныхъ свидѣтельствъ, не возможно допустить, чтобы царевна рѣшилась сама выйдти на сцену. Еслибы это въ самомъ дѣлѣ случилось, то непременно обратило быna себя особенное вниманіе современниковъ и было бы ими отмѣчено: между тѣмъ, въ ихъ разказахъ нигдѣ не говорится объ этомъ ни слова.

IV.

Во время своего заграничнаго путешествія Петръ Великій повсюду имѣлъ случай видѣть театральныя представленія и убѣдиться, что они служатъ для европейскаго общества однимъ изъ самыхъ любимыхъ увеселеній. Въ 1697 году въ Амстердамѣ данъ былъ въ его присутствіи великолѣпно обставленный балетъ „Купидонъ"; въ Вѣнѣ и Лондонѣ онъ посѣщалъ представленія италіанской оперы, въ то время только что входившей въ моду, и восхищался лондонскою примадонной Кроссъ. Съ конца XVII столѣтія при европейскихъ дворахъ мало по малу прививается обычай устроивать такъ-называемыя Wirthschaften, нѣчто въ родѣ импровизированныхъ домашнихъ спектаклей или маскарадовъ съ куплетами и танцами, преимущественно пасторальнаго содержанія. Государи и государыни разыгрывали обыкновенно роли хозяина и хозяйки; гостями являлись принцы и ближайшіе придворные, одѣтые крестьянами, пастухами, матросами, солдатами и т. п. Съ подобными представленіями часто соединялись аллегорическія маскарадныя процессіи, отличавшіяся особенною роскошью и затѣйливостью. Въ бытность свою въ Вѣнѣ (11-го іюля 1698 года), Петръ самъ принималъ участіе въ одной изъ такихъ Wirthschaften, вмѣстѣ съ императоромъ Леопольдомъ; онъ явился въ костюмѣ фрисландскаго крестьянина и по окончаніи спектакля очень много танцовалъ [1]). По видимому, царю очень понравились подобныя

---

[1]) *Wesselofsky*, Deutsche Einfl., 38—39; *Brückner*, Peter der Grosse (Berl. 1880), 164; *Устряловъ*, Ист. П. В., III, 142. О Wirthschaften см. *Flögel-Ebeling*, Gesch. des Grotesk-Komischen, 5-te Aufl., 296—297; *Prutz*, Vorlesungen, 132—133, 164—166.

увеселенія, такъ какъ, возвратившись изъ путешествія, онъ сталъ заводить и у себя разнаго рода маскарадныя потѣхи и процессіи. Вмѣстѣ съ тѣмъ, у него явилась мысль и о возобновленіи давно заброшеннаго комидійнаго дѣйства.

Осуществленіе этой мысли представляло такія же трудности, какъ и первоначальное заведеніе театра при дворѣ царя Алексѣя Михайловича. Четверть вѣка прошла съ той поры, какъ „минули комедіи“; отъ школы Грегори и Чижинскаго не осталось и слѣда; комидійной палаты не было и въ поминѣ, и всѣ ея принадлежности давно истлѣли. Старый театръ пропалъ безъ вѣсти; едва ли даже кто-нибудь вспоминалъ о немъ, и возобновить его домашними средствами не было никакой возможности. Приходилось начинать все дѣло сызнова и опять, какъ въ 1671—1672 гг., пріискивать такого человѣка, который взялъ бы на себя устройство новой потѣхи. Нѣмецкая слобода на этотъ разъ, по видимому, не могла сослужить царю такую же службу, какую она сослужила за четверть вѣка передъ тѣмъ: въ числѣ ея жителей не было ни профессіональныхъ актеровъ, ни любителей театра, которые были бы въ состояніи сейчасъ же устроить комедію. Пришлось искать комедіантовъ за рубежемъ, и по этой части предложилъ свои услуги нѣкто Янъ Сплавскій,—личность довольно темная,—по всей вѣроятности, одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ въ то время авантюристовъ, которые, потерпѣвъ неудачу у себя на родинѣ, отправлялись искать счастія въ далекую и почти миѳическую для нихъ Московію. Янъ Сплавскій, родомъ изъ Венгріи (можетъ быть, словакъ), поступилъ на русскую службу въ 1698 году и именовался капитаномъ. Въ іюнѣ 1701 г. онъ былъ командированъ за границу съ порученіемъ навербовать и привезти въ Москву труппу актеровъ [1]). Исполняя это порученіе, Сплавскій въ Данцигѣ договорился съ принципаломъ одной изъ нѣмецкихъ странствующихъ труппъ, Іоганномъ Христіаномъ Кунстомъ, и приготовилъ уже все нужное къ дорогѣ; но въ рѣшительную минуту Кунстъ отказался ѣхать въ Москву, приводя тѣ же самые резоны, какими за 25 лѣтъ передъ тѣмъ отговаривался Фельтенъ. „Тамо мнѣ говорено“, доносилъ Сплавскій,—„что здѣшняя (то-есть, Русская) земля столь худа есть, что

---

[1]) Дальнѣйшее изложеніе основано на документахъ, напечатанныхъ *Н. А. Поповымъ* въ статьѣ: „Выѣзжіе комедіанты при Петрѣ“ (*Библіогр. Записки*, III (1861), 415—417) и *Е. В. Барсовымъ* въ *Чтеніяхъ Общ. Ист.* 1882, кн. III („Новыя разысканія о первомъ періодѣ русскаго театра“).

никто въ оной исправитись не можетъ; но какъ я о томъ спрашивалъ, отъ кого они то слышали, и на то мнѣ отвѣчено, что отъ игреца кукольнаго Гордона (который для убойства казненъ былъ кнутомъ и послѣ того воровскимъ пособіемъ ушелъ), что онъ у его величества служилъ въ капитанскомъ чинѣ, а какъ онъ о жалованьѣ билъ челомъ, то его велѣли бить кнутомъ, и для того онъ сбѣжалъ,— и то неправда". Такимъ образомъ, нѣмецкіе актеры отказались ѣхать въ Москву, напуганные разказами своего товарища по профессіи, и Сплавскій не могъ исполнить данное ему порученіе.

Узнавъ объ этой неудачѣ, государь, находившійся тогда въ Воронежѣ, тотчасъ же приказалъ Сплавскому письменно снестись съ приглашенными комедіантами и обнадежить ихъ точнымъ исполненіемъ заключенныхъ имъ условій. При этомъ было поставлено на видъ, что если комедіанты вздумали бы возвратиться на родину, то задержки имъ никакой не будетъ. Но Сплавскій заявилъ, что переписка дѣлу не поможетъ, и что для успѣха ему необходимо снова самому поѣхать въ Данцигъ, заручившись полномочіями для найма актеровъ, и „для подлиннаго увѣренія" взявъ съ собою подъячаго. Въ виду такого доклада, государь указалъ Сплавскому вмѣстѣ съ подъячимъ Сергѣемъ Ляпуновымъ ѣхать въ Данцигъ, куда они и отправились въ январѣ 1702 года. На этотъ разъ цѣль была вполнѣ достигнута: Сплавскій „во имя царскаго величества" заключилъ 12-го апрѣля съ Кунстомъ контрактъ, по которому комедіантскій принципалъ со своими „дѣйствующими людьми", за ежегодное жалованье въ 6000 ефимковъ (по тогдашнему курсу—4200 рублей), обязался „яко вѣрному рабу надлежитъ, его царскаго величества всѣми вымыслами и потѣхами увеселять, и для того всегда бодръ, трезвъ и готовъ быти" [1]).

Въ приглашенной такимъ образомъ труппѣ, кромѣ „начальнаго комедіанта" Кунста (онъ назывался также „его царскаго величества комедіантскимъ правителемъ") и его жены Анны, было семеро актеровъ: Яганъ Мортонъ Бейдляръ, Яковъ Эрдманнъ Старкей, Яганъ Плантинъ, Антоній Родаксъ, Михаилъ Виртъ, Карлъ Эрнестъ Ницъ и Михаилъ Езовскій. Имена двухъ первыхъ [2]) указываютъ на ихъ

[1]) Текстъ этого договора—у *Барсова*, l. c., 8—9.

[2]) Какъ уже было замѣчено *А. Н. Веселовскимъ*, Deutsche Einfl., 42. Нѣкоторые изъ этихъ семи актеровъ, кромѣ „комедіальнаго дѣйствія", должны были исполнять и другія обязанности по театру: Антонъ Родаксъ приготовлялъ для труппы парики и накладки, Яковъ Эрдманнъ былъ театральнымъ портнымъ, и т. д. *Пекарскій*, Н. и Л., I, 422.

англійское происхожденіе и, можетъ быть, на принадлежность ихъ къ одной изъ англійскихъ бродячихъ труппъ, которыя въ ту пору доживали свой вѣкъ въ Германіи. Въ концѣ іюня 1702 года актеры прибыли въ Москву, а недѣли черезъ двѣ Кунстъ уже явился въ посольскій приказъ съ пространною жалобою на Сплавскаго и Ляпунова, съ которыми онъ, какъ видно, успѣлъ поссориться во время пути. Главныя обвиненія, предъявленныя имъ противъ своихъ приставовъ, заключались въ томъ, что они не дали ему времени и возможности „промыслить добрыхъ комедіантовъ, которые искусны въ поючихъ дѣйствахъ“, то-есть, въ операхъ, и въ дорогѣ притѣсняли его и его жену. Жалобѣ, какъ видно, не придали особеннаго значенія; но вообще къ Кунсту относились очень предупредительно, жалованье платили впередъ и исполняли всѣ его требованія по театральной части. „Царскаго величества комедіантскій правитель“ (Directeur von Ihro zarischen Majestät Hof-Komödianten) прежде всего предполагалъ приступить къ постройкѣ „дѣлательнаго двора“, который, по его плану, долженъ былъ имѣть 20 саженъ въ длину, 15 въ ширину и 6 въ вышину. Онъ надѣялся покончить всѣ работы въ три недѣли, если только ему дадутъ нужныхъ для постройки мастеровыхъ,—плотниковъ, портныхъ, живописцевъ и необходимые строительные матеріалы. Дѣло, однакожъ, затянулось на цѣлые полгода. Лѣтомъ 1702 года, когда прибыла въ Москву нѣмецкая труппа, царь находился въ Архангельскѣ. Вмѣстѣ съ нимъ былъ въ походѣ и бояринъ Ѳедоръ Алексѣевичъ Головинъ, начальникъ посольскаго приказа, въ вѣдѣніи котораго (какъ и ранѣе, во времена Алексѣя Михайловича) находился театръ. Въ половинѣ іюля Головинъ писалъ дьякамъ посольскаго приказа, чтобъ они, подъ руководствомъ Кунста, поспѣшили устройствомъ комедіи, „дабы конечно, совсѣмъ наготово была учинена и сдѣлана къ пришествію великаго государя безъ всякаго мотчанія“; при этомъ рекомендовалъ взять подъ комедію „Разстригины палаты“, близъ Срѣтенской церкви. По отзыву Кунста, эти палаты оказались неудобными; тогда Головинъ приказалъ (въ началѣ августа) строить комидійный домъ въ Кремлѣ, „въѣхавъ въ Никольскія ворота на лѣвой сторонѣ“. Это заочно выбранное мѣсто дьяки нашли неудобнымъ для постройки: „наношено кирпичу и всякаго лому, и земли отъ старыхъ палатъ великія горы“. Получивъ донесеніе дьяковъ, Головинъ велѣлъ построить комедіальную хоромину на Красной площади, близъ тріумфальныхъ избъ. Дьяки были поражены выборомъ такого „знатнаго мѣста“ для комедіи. Они уже давно тяготились такимъ

необычнымъ для себя и ничтожнымъ дѣломъ, каково строеніе комедіи, хотѣли сбыть его съ рукъ и рѣшились просить, чтобъ оно было передано въ Оружейную палату: „намъ такія дѣла не заобычны, и волочиться, ей, государь, не можемъ". Головинъ отвѣчалъ на ихъ жалобы: „О комедіи, что дѣлать велѣно, вельми скучаете? Гораздо вы утѣснены дѣлами? Кажется, здѣсь суетнѣе и безпокойнѣе вашего,— дѣлаютъ безскучно. Какъ напередъ сего къ вамъ писано, дѣлайте и спѣшите къ пришествію великаго государя анбаръ построить. Скучно вамъ стало!" Получивъ такое категорическое приказаніе, дьяки, все-таки, не могли помириться съ выборомъ Красной площади для „комедіальнаго анбара" и еще разъ попытались убѣдить Головина перенести этотъ амбаръ куда-нибудь подальше: „въ томъ мѣстѣ (отписывались они) подъ то строеніе земли столько не будетъ, а если по нуждѣ и построится, и отъ той хоромины площадь и тріумфальныя свѣтлицы заставятся; а лѣсъ, государь, весьма дорогъ". При этомъ дьяки сомнѣвались и относительно качествъ новой заморской потѣхи: „Комедіантъ совершенный ли мастеръ" докладывали они Головину,— „и съ утѣшныя дѣла станетъ ли подлинно, невѣдомо, и опыту ему не было... А какую комедію готовитъ, и тому принесъ нѣмецкое письмо; а по разговорамъ, государь, переводчиковъ слышимъ, что мало въ ней пристоинства. А ежели, государь, хоромы въ такомъ знатномъ мѣстѣ и великимъ иждивеніемъ построятъ, а дѣло у нихъ будетъ малое, и за то, государь, опасны твоему гнѣву".

Но воля царя была неизмѣнна. Изъ-подъ Нотебурга, за три дня до штурма крѣпости, 8-го октября, Головинъ лаконически отвѣтилъ дьякамъ: „О комедіи и о комедіантахъ учините по прежнему моему о томъ къ вамъ письму". Черезъ два мѣсяца комедіальная храмина была готова, „а въ ней театрумъ и хоры, и лавки, и двери, и окна; и внутри ея потолокъ подбитъ и кровля покрыта, а снаружи обита тесомъ" [1]).

Такимъ образомъ, постройка театра въ 1702 году встрѣтила гораздо болѣе противодѣйствія (правда, чисто пассивнаго), чѣмъ за четверть вѣка передъ тѣмъ, когда приказы царя Алексѣя Михайловича исполнялись безъ всякаго прекословія. Объясненія этому факту, кажется, нужно искать въ томъ, что при Алексѣѣ Михайловичѣ ко-

---

[1]) *Тихонравовъ*, I, стр. XXV — XXVI; *Есиповъ*, Сборникъ выписокъ изъ архивныхъ бумагъ о Петрѣ Великомъ, II, 311—312; *Пекарскій*, I, 423; *Барсовъ*, Нов. разысканія, 17—20.

медія являлась исключительно царскою и придворною потѣхою, теперь же ей придавался характеръ общедоступнаго публичнаго зрѣлища: новый театръ устроивался по нѣмецкому образцу, въ видѣ увеселительнаго учрежденія, куда за извѣстную плату предполагалось открыть входъ для всякаго желающаго. Стало быть, это было дѣло совсѣмъ новое и необычное, существенно отличавшееся отъ старой комидійной игры, и потому вызывавшее сомнѣнія и опасенія со стороны людей, по мнѣнію которыхъ театральная забава не заслуживала такого вниманія и такого „великаго иждивенія". Вопросъ о томъ, быть или не быть русскому театру (въ смыслѣ общественнаго учрежденія) былъ рѣшенъ утвердительно по почину самого царя, съ его обычною энергіей и быстротой, помимо общества и даже вопреки желаніямъ его чиновныхъ представителей.

Комидійная хоромина была отстроена только въ декабрѣ [1]), такъ что представленія въ ней, по всей вѣроятности, открылись на святкахъ 1702—1703 гг. „Для поспѣшенія" велѣно было, не дожидаясь окончанія этой постройки, устроить временный театръ въ домѣ генерала Франца Яковлевича Лефорта, въ Нѣмецкой слободѣ.

Вслѣдъ за актерами были выписаны изъ Гамбурга, черезъ посредство иноземцевъ Поповъ, семеро музыкантовъ [2]). Кромѣ того, послу Измайлову было поручено купить въ Берлинѣ „робятъ маленькихъ съ гобои и сипоши" и на покупку была отпущена довольно значительная сумма. Въ 1703 году староста Жмудскій, князь Григорій Огинскій, прислалъ въ Москву четырехъ музыкантовъ изъ своего оркестра, которые и были приняты на царскую службу. Начальнику гамбургскаго оркестра Сіенкнехту были отданы русскіе „спѣваки", 12 человѣкъ, для обученія игрѣ на гобояхъ.

Какъ прежде, во времена Грегори, такъ и теперь, съ комедіей была соединена театральная школа. Нѣмецкая труппа Кунста, ко-

[1]) Постройка обошлась болѣе тысячи рублей,—деньги, по тогдашнему времени, не малыя. Размѣры зданія были, сравнительно съ первоначальнымъ планомъ, нѣсколько уменьшены „за умаленіемъ мѣста", а именно: хоромина имѣла въ длину 18 и въ ширину 10 саженъ. Она освѣщалась сальными свѣчами, причемъ были приняты нѣкоторыя мѣры на случай пожара; въ особенности же слѣдившимъ за порядками подъячимъ посольскаго приказа было предписано наблюдать, чтобы не было куренія. См. по этому поводу курьезное донесеніе о неистовствѣ и озорничествѣ одного шведа—у *Барсова*, 22.

[2]) Генрихъ Сіенкнехтъ, Годфридъ Отто Моллиніусъ, Петеръ Моллиніусъ, Томасъ Шелле, Геннингъ-Іеронимусъ Лоренцъ, Францъ Эрнстъ Румпсъ и Гергардъ Дростъ. Контрактъ—у *Барсова*, 14.

нечно, не могла давать спектаклей на русскомъ языкѣ; чтобы скорѣе завести русскій театръ, Головинъ, одновременно съ распоряженіями о постройкѣ комедіальной храмины, приказалъ дать Кунсту въ ученики десять человѣкъ „изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, къ тому дѣлу удобныхъ“. Въ началѣ октября 1702 года „робята“ были выбраны изъ подъячихъ и посадскихъ и отданы въ науку нѣмцу, который долженъ былъ ихъ комедіямъ всякимъ учить съ добрымъ радѣніемъ и со всякимъ откровеніемъ. Въ началѣ 1703 г., по челобитью этихъ учениковъ, что они, „ходя въ Нѣмецкую слободу по всѣ дни, платьемъ и обувью обносились и испроѣлись“, царь указалъ выдать, для ихъ скудости, за ученье съ октября по январь, сто рублей; затѣмъ имъ было положено жалованье, „смотря по персонамъ: за кѣмъ дѣла больше, тому дать больше, а за кѣмъ дѣла меньше, тому меньше“ [1]). Изъ дѣлъ посольскаго приказа видно, что Кунстъ былъ не совсѣмъ доволенъ прилежаніемъ и бережливостью своихъ учениковъ: онъ просилъ, чтобъ ихъ обязали являться на представленія въ одно время, чего многіе изъ нихъ не исполняли, и рѣшительно отказывался давать имъ костюмы: „невозможно русскихъ комедіантовъ во всѣхъ комедіяхъ своими теaтерскими платьями, перьями, накладными волосами, башмаками, чулками, рукавицами, лентами и иными вещами нарядить, понеже имъ такихъ вещей на полгода не будетъ, а мнѣ больше 1.500 рублей стали, опричь турецкихъ и персицкихъ, которые еще готовить надобно“ [2])...

Обстановка комидійной храмины была, по тому времени, очень роскошна: въ ней было много декорацій, машинъ и разныхъ приспособленій; костюмы также изготовлялись въ изобиліи и отличались изяществомъ, хотя принципалу и приходилось выслушивать „попре-

---

[1]) Впослѣдствіи число этихъ актеровъ удвоилось. Вотъ имена ихъ, въ томъ порядкѣ, какъ они приводятся *Пекарскимъ* (I, 423): изъ ратуши — Өедоръ Буслаевъ (получалъ высшій окладъ—40 руб. въ годъ), Семенъ Смирновъ, Никита Кондратовъ, Іовъ Невѣжинъ; изъ сибирскаго приказа—Дмитрій Яковлевъ, Михайло Совѣтовъ, Тимоѳей Степановъ; изъ монастырскаго приказа: Петръ Гнѣвышевъ, Иванъ Потаповъ; изъ ратуши: Петръ Боковъ, Петръ Долговъ, Иванъ Васильевъ меньшой, Яковъ Комарской, Михайло Егоровъ, Гаврило Евсѣевъ; изъ помѣрной—Василій Кошелевъ; изъ посадскихъ, а былъ въ истопникахъ—Василій Теленковъ (онъ же Шмага пьяный). Въ „Разысканіяхъ“ *Барсова* упоминаются еще Борисъ Гуторовскій, Романъ Амосовъ, Никита Кубасовъ, Иванъ Кузьминъ.

[2]) *Пекарскій*, I, 423—424.

кательныя и укорныя слова", зачѣмъ онъ дѣлаетъ платья только полотняныя и обшиваетъ ихъ мишурой, а не настоящимъ золотомъ. „Не размышляютъ", оправдывался онъ,—„аще бы прямое золото было, то при свѣчахъ не яснилось и на театрѣ не тако явилося; а прямымъ (золотомъ) на сто тысячъ рублевъ нечего дѣлать... Никоторому комедіанту надлежитъ толикое перемѣненіе въ операхъ летаніемъ и махинами смѣтовъ оказать (?), однако азъ же творить готовъ", и т. д." [1]).

Въ концѣ 1703 г. Кунстъ умеръ [2]), и его труппа была отпущена на родину; на нѣкоторое время остались въ Москвѣ только вдова принципала, Анна Кунстъ, да актеръ Бейдляръ, которымъ было поручено продолжать занятія съ русскими учениками. Въ мартѣ 1704 г. во главѣ труппы и театральнаго училища является новое лицо — Отто Фирстъ (по русски его звали Артеміемъ), вѣроятно, незадолго предъ тѣмъ пріѣхавшій въ Москву, и по своей спеціальности вовсе не актеръ, а золотыхъ дѣлъ мастеръ. Неподготовленность и неумѣлость этого новаго руководителя комидійнаго дѣла вскорѣ сказалась въ раздорахъ его съ комедіантами: послѣдніе жаловались, что онъ вовсе не занимается ихъ обученіемъ, „и которыя комедіи они, комедіанты, выучили,—и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ кумплементахъ и за недознатіемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ не въ твердости, для того, что онъ, иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ". Дѣйствительно, изъ донесенія дьяковъ посольскаго приказа Головину видно, что въ теченіе зимы 1704 года русскіе ученики „дѣйствовали только три комедіи, и многіе безъ дѣла праздны прибываютъ, а для ученія особо комедій никакихъ не дѣйствуютъ", такъ что возбуждался даже вопросъ, давать ли имъ жалованье. Вмѣстѣ съ тѣмъ, предлагали „впредь для лучшаго обученія комедій дѣйствовать имъ (актерамъ) явственно", то-есть, публично. Съ своей стороны, актеры просили для надзора за комедіей выбрать изъ нихъ же одного или

---

[1]) Тамъ же.

[2]) Въ статьѣ г. *В. С.*: Матеріалы для исторіи русскаго театра, въ *Муз. и Театр. Вѣстникѣ* 1856, № 4, составленной по Малиновскому (*Сѣв. Архивъ* 1822, IV, 179), съ разными украшеніями, разказывается, будто Кунстъ бѣжалъ изъ Россіи, не уплативъ своихъ долговъ, вслѣдствіе чего все театральное имущество было продано съ аукціона. Этотъ разказъ, въ которомъ столько же ошибокъ, сколько словъ, придуманъ единственно для того, чтобы включить въ статью довольно неудачно измышленное смѣхотворное объявленіе о продажѣ трехъ бутылокъ молніи, 1½ дюжинъ облаковъ, подержаной радуги и т. п.

двухъ учениковъ, а иноземца отставить. Просьба эта, однако, не была уважена.

Въ то же время и на комедіантовъ стали поступать жалобы, что они пьянствуютъ, заводятъ ссоры и драки, не платятъ долговъ, дѣла своего не дѣлаютъ и вообще чинятся во всемъ непослушны. За подобныя безчинства одинъ изъ нихъ былъ, по приказу Головина, битъ батоги, и впредь велѣно поступать такъ же, буде кто изъ комедіантовъ явится въ какомъ плутовствѣ [1]).

Въ теченіе 1704 года труппа Фирста давала представленія на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ, а начиная съ 1705 года только на русскомъ. Въ нѣмецкихъ пьесахъ женскія роли исполняли: дѣвица Іоганна фонъ-Вилихъ и жена генеральнаго доктора Гермина Паггенкампфъ (въ русскихъ документахъ называемая по просту Поганковой). Русскихъ актрисъ въ это время, вѣроятно, еще не было; по крайней мѣрѣ, никакихъ извѣстій о нихъ не имѣется.

Отъ временъ Кунста и Фирста до насъ дошли нѣкоторыя подробности о внѣшней исторіи комидійной храмины. Такъ, мы знаемъ, что мѣста въ этомъ театрѣ были четырехъ разрядовъ: въ 10, 6, 5 и 3 копейки [2]). Ярлыки или входные билеты печатались на толстой бумагѣ и продавались сторожами въ особыхъ „чуланахъ". Въ теченіе 1703 года собрано „съ комидійной храмины смотрящихъ людей" 406 рублей 23 алтына; въ 1704 году, съ 15 мая по 10 ноября—388 рублей 9 алтынъ 4 деньги. Такъ какъ спектакли давались два раза въ недѣлю, по понедѣльникамъ и четвергамъ, то за шесть мѣсяцевъ 1704 года было дано 48 спектаклей; такимъ образомъ, средній сборъ за одинъ спектакль составлялъ 8 р. 9 к.; полагая среднюю цѣну билета въ 6 копѣекъ, получимъ среднюю цифру зрителей каждаго спектакля—135 человѣкъ. Въ докладѣ о театральныхъ сборахъ 1704 года, откуда мы заимствуемъ эти данныя, объяснено, что въ лѣтніе большіе дни бывало сбору по 24, по 20, по 15, по 8 и по 5 рублей на день, (стало быть, иногда приходило въ театръ до 400 человѣкъ), для того, что тѣ комедіи дѣйствовали днемъ, а не ночью; въ осеннее же время, для малыхъ дней, дѣйствуютъ ночью, и смотрящихъ бываетъ въ пріѣздѣ малое число, для того, что сверхъ комедійнаго пла-

---

[1]) *Пекарскій*, 424—426; *Барсовъ*, 24.

[2]) Въ Берлинѣ, во времена Фридриха-Вильгельма I, первое мѣсто въ театрѣ стоило 8 грошей, второе—6, третье—4 и послѣднее—2 гроша. Въ Вѣнѣ, въ началѣ прошлаго столѣтія, за ложи платили по дукату. *Prutz*, Vorlesungen, 167.

тежу, по воротамъ вездѣ платятъ двойной платежъ, какъ въ комедію, такъ и изъ комедіи, и за тѣмъ сборъ въ комедіи малый, по 7, по 4, по три и по два и по полтора рубля въ день (стало быть, на иные спектакли собиралось только по 25 человѣкъ). Въ виду такихъ свѣдѣній, ради облегченія посѣтителей и усиленія театральныхъ сборовъ, государь, 5-го января 1705 года, указалъ: „Комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ дѣйствовать и при тѣхъ комедіяхъ музыкантамъ на разныхъ инструментахъ играть въ указные дни въ недѣлѣ, въ понедѣльникъ и четвергъ, и смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ россійскаго народа и иноземцамъ ходить повольно и свободно безъ всякаго опасенія, а въ тѣ дни воротъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю городу и по Бѣлому городу въ ночное время до 9-го часу ночи не запирать и съ проѣзжихъ указной по воротамъ пошлины не имать, для того чтобы смотрящіе того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно". Эти указы были прибиты къ воротамъ, а посольскому приказу предписано наблюдать, приведетъ ли эта мѣра къ увеличенію сборовъ [1]).

По видимому, однако, указъ о безплатежномъ проѣздѣ въ комедію смотрящихъ людей не оправдалъ ожиданій: театральные доходы не увеличивались, а напротивъ, оскудѣвали; зданіе портилось, а на починку его денегъ не было. Государь и дворъ оставили Москву, переселившись въ новую столицу, и московскій театръ началъ понемногу глохнуть. Мы не знаемъ съ точностью, когда именно прекратилась дѣятельность Фирста; извѣстно только, что въ 1706 году его труппа принимала участіе въ процессіи при погребеніи Головина, и для этого ей выданы были изъ театральнаго платья „латы добрыя всея воинскія одежды и съ поручи, и съ рукавицами" [2]). Въ 1707 году представленія, по видимому, совсѣмъ прекратились: какой-то Корчминъ „за именнымъ великаго государя указомъ" началъ разбирать комидійную храмину; затѣмъ эта работа была остановлена, но Корчминъ успѣлъ уже многое перепортить, а на починку, по отзыву посольскаго приказа, денегъ давать было не откуда. Все „уборство" изъ комедіи было взято въ село Преображенское, для домашняго театра, устроеннаго царевною Наталіей Алексѣевной, по всей вѣроятности, въ началѣ 1707 года [3]) Еще нѣсколько лѣтъ стояло полуразрушен-

---

[1]) *Барсовъ*, 22—25.

[2]) *Пекарскій*, 427.

[3]) Такъ, 19-го января туда было отправлено, кромѣ нѣсколькихъ камзоловъ и кафтановъ съ кружевомъ и бахромою мишурное, *арабское* платье: камзолъ да

ное зданіе, изъ котораго постепенно вывозились всѣ театральныя принадлежности и „преспективы". Послѣ 1713 года комидійная храмина уже не упоминается.

Такимъ образомъ, публичный театръ въ Москвѣ перестaлъ существовать. На смѣну ему явился частный театръ царевны Натальи, а съ отъѣздомъ ея въ Петербургъ—театръ царицы Прасковьи, все въ томъ же Преображенскомъ дворцѣ, видѣвшемъ нѣкогда представленія учениковъ Грегори. Этотъ домашній театръ существовалъ до конца петровскаго царствованія или, вѣрнѣе, до смерти вдовствующей царицы; въ особенности заботилась о немъ ея старшая дочь, Екатерина Ивановна, герцогиня Мекленбургская, большая любительница всевозможныхъ увеселеній; вторая дочь, Анна Ивановна, съ 1700 года — герцогиня Курляндская, нерѣдко гостила у матери и приглашала ее къ себѣ, въ Ригу и Митаву, гдѣ, конечно, существовалъ въ то время нѣмецкій театръ, служившій образцомъ для московскаго. По свидѣтельству камеръ-юнкера Бергхольца, который не разъ бывалъ въ театрѣ Преображенскаго дворца, театръ этотъ былъ устроенъ очень изящно, только костюмы были не особенно хороши, и зрительный залъ освѣщался со сцены, такъ что когда опускался занавѣсъ, всѣ сидѣли въ потемкахъ. На эти спектакли собиралось (конечно, безплатно) довольно большое общество; труппа состояла изъ любителей, въ числѣ которыхъ были и благородныя дѣвицы, и профессіональные актеры, быть можетъ, ученики Кунста или Фирста. Герцогиня сама распоряжалась представленіемъ и находилась большею частью за кулисами [2]).

Преображенскій театръ, конечно, существовалъ главнымъ образомъ для придворныхъ, хотя иногда, можетъ быть, въ него допускались и всѣ желающіе: Бергхольцъ разказываетъ, что однажды во время спектакля у него вытащили табакерку, а у двухъ его товарищей—шелковые носовые платки; этого, конечно, не могло бы случиться, еслибы зрителей пускали въ театръ съ разборомъ. Въ самой Москвѣ вмѣсто публичной комидійной храмины устроился театръ въ большомъ

штаны черные крашенинные, фартукъ доброй, на подобіе объяри серебряной, шляпка съ перьями; 9-го февраля—кафтанъ шитой стеклами, самой дорогой, къ нему фартукъ шитой же; двѣ япанчи королевскія, окладены кружевомъ мишурнымъ, обѣ крашенинныя; пара шутовского пестраго платья; корона бѣлаго желѣза съ часами; двѣ бороды волосяныхъ, и пр.

[1]) Тамъ же.

[2]) Дневникъ 1722 г., ноябрь, у *Пекарскаго*, 432—433.

госпиталѣ, въ которомъ давали представленія ученики хирургической школы. Для объясненія этого факта, на первый взглядъ довольно страннаго, слѣдуетъ имѣть въ виду, что начальникъ московскаго госпиталя докторъ Бидло постоянно старался привлекать въ свою хирургическую школу учениковъ славяно-латинской академіи, что не разъ подавало академическому начальству поводъ къ жалобамъ и пререканіямъ [1]). По настоянію духовной администраціи, штатсъ-конторъ-коллегія въ 1719 году запретила доктору Бидло принимать учениковъ славяно-латинскихъ школъ въ московскій госпиталь безъ особливаго указа; но докторъ спокойно продолжалъ переманивать ихъ въ госпиталь, ссылаясь на то, что ему необходимы ученики, знающіе латинскій языкъ, и что, кромѣ того, ученики поступаютъ къ нему доброхотно, сами желая быть въ хирургической наукѣ. По справкамъ въ синодѣ оказалось, что только за три года, съ 1719 по 1722, изъ славяно-латинскихъ школъ перешло въ госпиталь 108 учениковъ. Находясь въ академіи, эти молодые люди, конечно, принимали участіе въ школьныхъ акціяхъ, которыя какъ мы увидимъ въ своемъ мѣстѣ, были заведены въ Москвѣ одновременно съ „латинскими ученіями"; слѣдовательно, у нихъ уже была нѣкоторая опытность въ подобнаго рода представленіяхъ и охота къ нимъ, которыя и нашли себѣ практическое примѣненіе на подмосткахъ госпитальнаго театра. Этотъ театръ существовалъ довольно долго: видимо, представленія въ госпиталѣ вошли въ обычай и повторялись изъ году въ годъ, на святкахъ и на масляницѣ. Бергхольцъ [2]) упоминаетъ о спектакляхъ 29-го декабря 1722 и 4-го января 1723 года; Штелинъ [3]) разказываетъ, что въ 1742 году онъ видѣлъ въ госпиталѣ комедію о Тамерланѣ. Независимо отъ госпитальнаго театра, студенты московской академіи, вмѣстѣ съ приказными служителями, въ праздничное время также давали представленія, пользуясь для этой цѣли какимъ-нибудь сараемъ, съ самою незатѣйливою обстановкой [4]).

---

[1]) „Докторъ Быдловъ, невѣдомо какою властію, потаенно, словено-латинскихъ школъ что ни лучшихъ учениковъ къ себѣ призываетъ и записуетъ въ анатомическое ученіе безъ ректорскаго и префектовскаго вѣдома; и буде помянутому доктору таковый умыселъ хитрый указомъ изъ св. синода не заградится, то весьма школамъ словено-латинскимъ быть въ разореніи". Донесеніе префекта Гедеона Грембецкаго, въ Опис. синод. архива, I, 676—678.

[2]) *Пекарскій*, 433.

[3]) *Haigold's* Beilagen zum Neuveränd. Russl., I, 398.

[4]) *Спб. Архивъ* 1822, ч. IV, стр. 185.

Такимъ образомъ, театръ, заведенный въ Москвѣ Петромъ Великимъ, уже не прекращалъ своего существованія. Мѣнялись только его формы, мѣнялись исполнители, но охота къ театральнымъ зрѣлищамъ не ослабѣвала, а напротивъ, распространялась въ массѣ, такъ что и самый театръ изъ придворнаго все больше и больше обращался въ простонародный. О школьныхъ дѣйствахъ московской славяно-латинской академіи мы будемъ говорить въ особой главѣ.

Въ Петербургѣ, еще до второго путешествія царя за границу, театръ былъ устроенъ царевной Натальей Алексѣевной. По разказу мекленбургскаго посланника Вебера [1]), для помѣщенія театра былъ выбранъ огромный пустой домъ, гдѣ устроили партеръ и ложи. Труппа состояла изъ десяти актеровъ и актрисъ; всѣ они были природные русскіе, не видавшіе ничего, кромѣ Россіи, но, можетъ быть, учившіеся комидійному дѣлу подъ руководствомъ Кунста или Фирста. Театръ этотъ былъ общедоступный и безплатный.

Во время второго заграничнаго путешествія царь очень часто посѣщалъ театры, при чемъ ему въ особенности нравились шутовскія арлекинады, бывшія въ то время въ большомъ ходу въ Германіи. По возвращеніи на родину, онъ снова задумалъ завести у себя постоянный театръ, но не нѣмецкій, а по возможности русскій, доступный болѣе обширному кругу зрителей. Съ этою цѣлью Ягужинскому, находившемуся тогда въ Вѣнѣ, было поручено пріискать такихъ искусныхъ актеровъ, которые знали бы по чешски, конечно, въ надеждѣ, что они гораздо скорѣе нѣмцевъ могутъ овладѣть русскимъ языкомъ. Изъ сохранившейся переписки по этому дѣлу (1721 г.) между Ягужинскимъ и кабинетъ-секретаремъ Макаровымъ [2]) видно, что эта попытка не имѣла успѣха. Прежній агентъ Ягужинскаго [3]) сообщалъ ему, что изъ чешскаго народа въ такомъ ихъ главномъ дѣлѣ (in Hauptactionen) искусныхъ людей нѣтъ, развѣ можно четырехъ человѣкъ прибрать, которые однакожъ въ интермедіяхъ, а не въ самой комедіи употреблены быть имѣютъ; да еслибъ и можно

---

[1]) *Пекарскій*, 441—442.

[2]) *Пекарскій*, 436—437.

[3]) По догадкѣ *А. Н. Веселовскаго* (Deutsche Einfl., 66), это былъ нѣкто Іоганнъ Карлъ Эренбергъ, который во второй половинѣ того же года предлагалъ изъ Гамбурга привести въ Россію труппу актеровъ и канатныхъ плясуновъ. Ср. *Семевскаго*, Царица Прасковья (С.-Пб. 1861), стр. 109. Въ письмѣ Ягужинскаго упоминается, однако, другое лицо, русскій посланникъ въ Вѣнѣ Ланчинскій.

было найдти подходящихъ актеровъ изъ чеховъ, то, все-таки, языкъ ихъ будетъ мало понятенъ русскимъ, а по русски они едва ли будутъ въ состояніи выучиться даже и въ два года. Съ своей стороны, агентъ предлагалъ составить труппу изъ 12 человѣкъ нѣмцевъ, съ тѣмъ, что они, если угодно, въ годъ выучатся по чешски (какъ будто бы все дѣло было именно въ чешскомъ языкѣ!); „за композицію и учреждение въ комедіяхъ, безъ платья и другова, что на театръ надобно будетъ", эта компанія желала получать по 300 гульденовъ (150 р.) въ недѣлю, и притомъ—за мѣсяцъ впередъ, оговариваясь, впрочемъ, что „когда театръ единожды въ состояніе приведенъ будетъ и платье все изготовится, и съ приходящихъ для смотрѣнія столько собрано будетъ, что компанія безъ жалованья тѣмъ себя содержать возможетъ, при такомъ случаѣ можно сей театръ, и съ сборомъ, сей компаніи отдать и насупротивъ того договоренное жалованье удержать". Эти условія были признаны, однако, слишкомъ обременительными и соглашенія не послѣдовало.

Въ концѣ 1723 года является въ Петербургѣ труппа нѣкоего Манна, дававшая представленія на нѣмецкомъ языкѣ, начиная съ 27-го ноября. По видимому, этой труппѣ особенно покровительствовала императрица Екатерина: изъ ея расходной книги видно, что Маннъ не разъ получалъ награды. Въ театрѣ нерѣдко бывало семейство государя и находившійся въ то время въ Петербургѣ герцогъ Голштинскій (впослѣдствіи—супругъ царевны Анны Петровны), со своею свитою. По словамъ Штелина, труппа Манна состояла изъ весьма дурныхъ комедіантовъ, „которые, однако, въ зрителяхъ не имѣли никакого недостатку". Театръ ихъ помѣщался гдѣ-то на Мойкѣ.

Наконецъ, слѣдуетъ еще упомянуть о существованіи въ Петербургѣ уже совсѣмъ простонароднаго театра. Штелинъ разказываетъ, что на масляницѣ служители царскихъ конюшенъ, въ рогожныхъ костюмахъ, давали въ разныхъ мѣстахъ представленія въ родѣ sotties thêâtrales, то-есть, балаганныхъ фарсовъ. Для извѣщенія о томъ публики, въ окнѣ выставлялся бумажный фонарь и играли на рожкахъ; представленія назывались игрищами; зрители платили за мѣста отъ 1 до 4 копѣекъ. Никакихъ другихъ извѣстій объ этихъ народныхъ спектакляхъ мы не имѣемъ и даже не можемъ сказать съ увѣренностью, что они начались еще при Петрѣ: Штелинъ, говоря о нихъ въ 1769 году, употребляетъ общее выраженіе, что такъ бывало въ старину.

Мы старались сгруппировать всѣ дошедшія до насъ свѣдѣнія

относительно внѣшней исторіи русскаго театра въ первой четверти XVIII столѣтія, не опуская ни одной подробности, сколько-нибудь характерной, и оставляя, покуда, въ сторонѣ московскую школьную драму, которая имѣла свое особое развитіе и значеніе. Обратимся теперь къ изученію внутренней стороны петровскаго театра и посмотримъ, что̀ было имъ внесено въ русскую драматическую литературу.

Репертуаръ различныхъ „компаній", подвизавшихся въ царствованіе Петра Великаго на московскихъ и петербургскихъ сценахъ, былъ довольно обширенъ и разнообразенъ. Съ одной стороны онъ, подобно репертуару Грегори, находится въ тѣсной связи съ нѣмецкою драматическою литературою конца XVII и начала XVIII столѣтія, съ другой—сохраняетъ традиціонныя черты драмы библейской и школьной. Кунстъ и Фирстъ „съ товарищи" играли нѣмецкія комедіи и оперы въ оригиналѣ и въ переводахъ, которые изготовлялись въ посольскомъ приказѣ; кромѣ того, иногда имъ приходилось сочинять и разыгрывать такъ-называемыя pièces de circonstance. Такъ, тотчасъ же вслѣдъ за прибытіемъ Кунста въ Москву, въ августѣ 1702 года, ему было приказано изготовить тріумфальную комедію по случаю взятія Орѣшка; онъ увѣрялъ, что „никакой комедіантъ на свѣтѣ вовсе новую, невиданную и неслыханную комедію въ недѣлю на письмо изготовить и въ три недѣли сказать и дѣйствовать можетъ; онъ же, Кунстъ, любви ради и униженной должности противъ царскаго величества то на себя принимаетъ и совершитъ; при этомъ онъ просилъ только „для удобнаго подлинника дать ему на письмѣ, какимъ поведеніемъ тотъ городъ взятъ". Дѣйствительно ли эта комедія была написана и представлена,—свѣдѣній не имѣется. Въ декабрѣ 1704 года подобный же приказъ былъ данъ Фирсту: „велите комедіантамъ", писалъ Головинъ,—учинить комедію торжественную на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, и чтобъ они оную изучили къ пришествію великаго государя къ Москвѣ, конечно имъ съ подтвержденіемъ велите дѣлать ту комедію". Изъ посольскаго приказа на это отвѣчали, что, по словамъ Фирста, „комедія новая тріумфальная на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ у него къ пришествію великаго государя будетъ готова, да и спускательныя вещи (фейерверкъ) у него будутъ же". И объ этой комедіи мы не имѣемъ никакихъ дальнѣйшихъ извѣстій. Подобныя тріумфальныя дѣйства были въ тѣ времена въ большомъ ходу при дворахъ нѣмецкихъ государей, у насъ же, какъ увидимъ ниже, изобрѣтеніемъ ихъ занималась преимущественно славяно-латинская академія.

Преображенскій театръ царевны Натальи и царицы Прасковьи былъ, по языку, чисто русскій, точно такъ же, какъ и театръ, устроенный впослѣдствіи царевною Натальею въ Петербургѣ. Здѣсь давались русскіе переводы комедій изъ репертуара Кунста и Фирста и, кромѣ того, оригинальныя пьесы библейскаго содержанія. О самой царевнѣ Натальѣ Бассевичъ и Веберъ сообщаютъ, что она сочинила двѣ піесы „расположенныя по очень удачному плану, въ которыхъ были подробности, не лишенныя красоты“ [1]). Ученики госпитальной школы разыгрывали также или духовныя драмы (въ стилѣ школьныхъ дѣйствъ), или піесы, заимствованныя изъ нѣмецкаго театра; наконецъ, репертуаръ простонароднаго театра школьниковъ и подъячихъ въ Москвѣ и Петербургѣ состоялъ изъ передѣлокъ тѣхъ же нѣмецкихъ піесъ и, всего болѣе, изъ арлекинадъ и шутовскихъ интермедій.

Такимъ образомъ, вліяніе нѣмецкой драматической литературы широко захватило зарождавшійся русскій театръ почти во всѣхъ его проявленіяхъ. Что̀ же могла дать и что̀ давала намъ нѣмецкая сцена того времени?

Тридцатилѣтняя война тяжело отозвалась на развитіи городской и народной жизни въ Германіи и существенно измѣнила характеръ литературы. Многочисленные нѣмецкіе князья успѣли, пользуясь благопріятными политическими обстоятельствами, значительно усилить свою власть; ихъ дворы, соперничавшіе другъ съ другомъ въ блескѣ и роскоши, сдѣлались центрами культуры, образованія и художественныхъ стремленій. Наступила эпоха подражанія чужимъ образцамъ, увлеченія чужою, преимущественно французскою модой, эпоха блестокъ и мишуры, париковъ, церемоній, мелочного этикета, условной фразы, лести и лицемѣрія. Князья видѣли свой идеалъ въ Версалѣ и заботились только о томъ, чтобъ усвоить всѣ французскіе порядки; дворянство и разбогатѣвшіе горожане изо всѣхъ силъ тянулись за дворомъ; образованное общество денаціонализировалось; въ немъ господствовало полное отчужденіе отъ народной жизни и пренебреженіе къ ея грубости. Это анти-національное направленіе „вѣка моды“ (à la mode Zeitalter, какъ называли это время писатели, не утратившіе сознанія своей народности) не замедлило отразиться и въ литературѣ значительнымъ пониженіемъ ея уровня. Въ эпоху реформаціи ученые и образованные люди всегда стояли

---

[1]) *Пекарскій*, 431, 440.

на сторонѣ народа, шли съ нимъ рука объ руку и дѣйствовали въ его интересахъ; классическая древность, изученіемъ которой они такъ ревностно занимались, увлекала ихъ не столько формальною своею стороной, сколько своимъ содержаніемъ, богатствомъ высокихъ и жизненныхъ идей, которыя, вытѣсняя средневѣковыя абстракціи, помогали вырабатывать новое міросозерцаніе. Но гуманистическое движеніе постепенно все больше и больше ослабѣвало и, наконецъ, остановилось; древность перестала дѣйствовать своимъ содержаніемъ, и все сосредоточилось на одной внѣшности, на правильной, изящной, тонко отдѣланной, но совершенно отвлеченной, безжизненной и безсодержательной формѣ. Ученые писатели стремятся усвоить античную форму и, на ряду съ классическими, высоко цѣнятъ тѣ изъ новѣйшихъ европейскихъ литературъ, которымъ раньше нѣмецкой удалось достигнуть этой отвлеченной цѣли,—литературу голландскую, итальянскую и, наконецъ, французскую. Наступаетъ вѣкъ нѣмецкаго псевдо-классицизма, самаго тяжеловѣснаго изъ всѣхъ возможныхъ; ученое стихотворство плодится и множится и убиваетъ живую поэзію; между людьми учеными и неучеными, между педантами, которые изъ-за книгъ не видятъ и не хотятъ видѣть жизни, и живою, но невѣжественною и приниженною толпою профановъ образуется непереходимая пропасть: интересы, обычаи, все міросозерцаніе, даже языкъ той и другой стороны расходятся все болѣе и болѣе. Характеръ и форма литературы измѣняются. Старыя народныя повѣсти уступаютъ мѣсто многотомнымъ придворнымъ романамъ, въ которыхъ широковѣщательно излагаются разныя княжескія приключенія, любовныя похожденія и придворныя интриги; народная пѣсня заглушается итальянскою аріей изъ модной оперы; живое, непосредственное чувство, свѣжая, оригинальная мысль теряются въ безплодномъ, вымученномъ словоизвитіи...

Ученые писатели этой эпохи обращали особенное вниманіе на драму, какъ потому, что она представляетъ, въ литературномъ отношеніи, наиболѣе совершенную форму творчества, такъ и потому, что драма была въ то время въ модѣ въ литературахъ, считавшихся за образцовыя, въ особенности въ голландской и французской. Наконецъ, и сцена, для которой писали эти ученые стихотворцы (если только вообще они имѣли въ виду какую-нибудь сцену, а не работали ради одной отвлеченной системы) была уже не та, на которой подвизались странствующія труппы авантюристовъ; съ своими произведеніями, въ которыхъ форма и внѣшность деспоти-

чески господствовала надъ содержаніемъ, эти писатели обращались туда, гдѣ форма всегда играла первенствующую роль, къ дворамъ нѣмецкихъ государей, и посвящали свое дарованіе преимущественно прославленію придворныхъ торжествъ. Въ драматической литературѣ этого времени самое выдающееся мѣсто (по количеству произведеній) занимаютъ аллегорическія торжественныя піесы „на случай", въ которыхъ напыщенно-льстивымъ тономъ изображаются современныя политическія отношенія. Этого рода піесы находятся въ близкомъ родствѣ съ школьными панегирическими дѣйствами и въ особенности—съ іезуитскими ludi caesarei, представляя разницу лишь въ формальномъ отношеніи. Затѣмъ идутъ приторныя пасторали, вошедшія въ моду, подъ вліяніемъ литературы италіанской, какъ разъ въ то время, когда въ дѣйствительной жизни Германіи не было рѣшительно ничего идиллическаго,—въ самый разгаръ Тридцатилѣтней войны,—опера, Wirthschaften, балетъ. Наконецъ, особую и довольно замкнутую литературную группу представляетъ такъ называемая „ученая" драма [1]).

Этотъ новый видъ драматической литературы, главнѣйшими представителями котораго были поэты такъ называемой первой и второй силезской школы Опицъ (1597—1633 гг.), Грифіусъ (1616—1664 гг.) и Лоэнштейнъ (1635—1689 гг.), является скорѣе филологическимъ упражненіемъ на извѣстныя правила піитики, чѣмъ продуктомъ поэтическаго творчества. Опицъ ограничивался исключительно переводами чужихъ образцовъ: Софокловой „Антигоны", „Троянокъ" Сенеки, итальянской пасторали „Дафна" Оттавіо Ринуччини. Грифіусъ и Лоэнштейнъ явились уже самостоятельными писателями. Для перваго образцами служили главнымъ образомъ голландцы, въ особенности — Joost van den Vondel (1567—1679 гг.), для втораго—итальянскія и французскія ложно-классическія трагедіи. Оба эти писателя выработали строго опредѣленный типъ драмы, съ строгимъ соблюденіемъ классическихъ единствъ времени и мѣста, съ раздѣленіемъ на пять дѣйствій, антракты между которыми наполнены хорами (Reyen) аллегорически-нравоучительнаго содержанія, напоминающими старинныя moralités; они надолго закрѣпили господство ими же впервые введеннаго въ нѣмецкую литературу александрійскаго стиха и сдѣлали его для

[1]) *Felix Robertag*, Die deutsche Kunsttragödie des XVII Jahrhunderts. *Archiv für Litteraturgesch.*, V, 152—190. *Rud. Genée* Lehr-und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berl. 1882, S. 292—314. *Prutz*, Vorlesungen, 123—133.

драмы обязательнымъ. Что касается содержанія этихъ ученыхъ трагедій, то оно заимствовалось преимущественно изъ классической древности, при чемъ авторъ обыкновенно снабжалъ свое произведеніе множествомъ ученыхъ примѣчаній и цитатъ изъ греческихъ, римскихъ и даже еврейскихъ писателей; иногда сюжетомъ служили разказы изъ восточной, византійской, англійской исторіи, старинныя новеллы и сказанія. Все это обработывалось по строгимъ правиламъ и обильно уснащалось всевозможными цвѣтами краснорѣчія. Въ трагедіяхъ Лоэнштейна, особенно увлекавшагося подражаніемъ стилю Марини и другихъ италіанскихъ поэтовъ той же школы, эта изысканная напыщенность рѣчи доведена до крайнихъ предѣловъ возможности, часто до абсурда, такъ что слово „lohensteinisch" долго оставалось въ нѣмецкой критикѣ для обозначенія яркаго, пестраго, надуто-кричащаго словоизвитія. Естественное назначеніе драмы—служить изображеніемъ жизни—было забыто: ученая драма писалась не столько для театра, сколько для чтенія; въ ней не было живого дѣйствія, живыхъ людей, а было только ученое резонерство, бомбастъ и полное отсутствіе какихъ-либо національныхъ чертъ. Къ этому у Лоэнштейна присоединялась еще необыкновенная кровожадность, тѣмъ болѣе замѣчательная, что самъ Лоэнштейнъ, по увѣренію біографовъ, былъ самый мирный и даже робкій нѣмецкій бюргеръ, городской синдикъ въ Бреславлѣ. Въ его трагедіяхъ всегда изображаются безумныя страсти, нагромождены другъ на друга всевозможные ужасы, кровь хлещетъ черезъ край, и къ каждой зіяющей ранѣ добросовѣстно приклеенъ билетикъ съ объяснительнымъ примѣчаніемъ...

Такова была эта ученая драма, имѣющая большое значеніе въ исторіи нѣмецкой литературы, но очень малое въ исторіи театра, для котораго она вовсе и не предназначалась. Грифіусъ и Лоэнштейнъ занимали солидное общественное положеніе, и стихотворство было для нихъ приличнымъ, даже, до извѣстной степени, блестящимъ „упражненіемъ" въ свободные часы, но не профессіею и не главною цѣлью въ жизни. Въ литературѣ они были не болѣе, какъ дилеттантами, первый — болѣе даровитымъ, второй — болѣе трудолюбивымъ, и поэзія, бывшая плодомъ ихъ досуга, была такого же достоинства, какъ та ученость, которая является результатомъ дилеттантскихъ занятій „золотой молодежи" науками. Ученая драма представляетъ полную противоположность старой, „англійской" комедіи: послѣдняя понятна только на сценѣ и всецѣло расчитана на актера и зрителя, первая — преимущественно, если не исключи-

тельно, имѣетъ въ виду читателя; тамъ на первомъ планѣ стоитъ богатство и занимательность содержанія, здѣсь — тщательная отдѣлка формы; тамъ жизнь кипитъ ключемъ и дѣйствія такъ много, что оно едва умѣщается въ тѣсныхъ рамкахъ піесы, здѣсь, при строгомъ соблюденіи единствъ, первое мѣсто отведено разсужденіямъ и декламаціи. Ученыя драмы не годятся для сцены, да, кажется, многія изъ нихъ никогда и не игрались; это — произведенія чисто-книжныя; „англійскія" комедіи не годятся для литературы и никогда въ полномъ видѣ не записывались; это — произведенія чисто-сценическія.

Это новое, подражательное и придворное, направленіе, принятое нѣмецкою поэзіей XVII вѣка вообще и драматическою литературой въ частности, весьма неблагопріятно отозвалось на развитіи нѣмецкаго театра. Оно уничтожило живую, тѣсную связь между сценой и поэтами, такъ какъ народные и даже школьные драматурги теперь уже не имѣли сцены, для которой они могли бы работать. Старыя народныя комедіи уже отжили свой вѣкъ; онѣ продолжали существовать только въ захолустьяхъ, которыхъ не коснулась Тридцатилѣтняя война, напримѣръ, въ Швейцаріи; но и тамъ ихъ развитіе было уже стѣснено. Школьная драма также стала падать и постепенно вырождаться; ей недоставало прежней свободы и увѣренности въ выборѣ сюжетовъ, и публика все болѣе и болѣе охладѣвала къ ней. Образованное и зажиточное общество тянулось вслѣдъ за придворными сферами къ помпезнымъ зрѣлищамъ въ иностранномъ вкусѣ, къ операмъ, маскарадамъ и балетамъ; ученые писали свои тяжеловѣсныя трагедіи, нисколько не заботясь о сценѣ; для народа, для толпы, всегда охочей до зрѣлищъ, не было своего театра; ему оставался только одинъ исходъ—тянуться вслѣдъ за другими и питаться крохами, падающими съ роскошнаго княжескаго стола. И вотъ, мало по малу забывая тѣ простыя, нескладныя, но полныя жизни и вполнѣ народныя картины, которыми нѣкогда веселили своихъ соотечественниковъ Гансъ Саксъ и его послѣдователи, толпа начинаетъ гоняться за высокопарностью трагедій, за блескомъ роскошныхъ праздничныхъ спектаклей, за великолѣпіемъ оперы и балета. Народная нѣмецкая сцена XVII и первой половины XVIII столѣтія является грубымъ, нерѣдко до каррикатурности, отраженіемъ сцены придворно-ученой, фантастически-причудливою смѣсью обломковъ придворной трагедіи, оперы и балета; по мѣткому выраженію одного изъ ея историковъ, это „супъ для бѣдныхъ, сваренный изъ объѣдковъ прид-

ворнаго пиршества". Вмѣсто роскошно убранной театральной залы мы видимъ передъ собою простой балаганъ, вмѣсто великолѣпной оперной сцены—наскоро сколоченныя подмостки, вмѣсто золота—позолоченную бумагу, вмѣсто искусныхъ пѣвцовъ—охрипшихъ пьяницъ, наконецъ—нерѣдко мѣсто живыхъ актеровъ заступаютъ деревянныя куклы; но и здѣсь, и тамъ—одинъ и тотъ же духъ, одно и то же содержаніе или, вѣрнѣе, одна и та же безсодержательность...

„Англійская комедія", въ эпоху Тридцатилѣтней войны уже сошедшая со сцены, оставила по себѣ важное наслѣдство. Съ одной стороны, она развила въ массѣ извѣстные литературные вкусы; съ другой—вызвала въ жизни цѣлое сословіе профессіональныхъ актеровъ, которые и были ея носителями. Образовалось множество странствующихъ актерскихъ компаній, которыя во все продолженіе XVII и XVIII вѣковъ постоянно переходили изъ конца въ конецъ нѣмецкой земли, поддерживая свое существованіе скудными приношеніями любопытной толпы [1]). Это была новая метаморфоза средневѣковыхъ вагантовъ, бродячихъ пѣвцовъ и народныхъ увеселителей; какъ ваганты рекрутировались большею частью изъ школьной молодежи, такъ и среди этихъ бродячихъ актеровъ видное мѣсто занимали студенты, отбитые отъ университетовъ войною и ея послѣдствіями. Кочевая, цыганская жизнь, хотя нищенская, за то вольная и богатая всевозможными приключеніями, поэтическимъ разгуломъ и театральными лаврами, жизнь вѣчно дѣятельная, вѣчно мѣняющаяся, увлекательно дѣйствовала на романтически-настроенное воображеніе молодежи, и студенты цѣлыми компаніями шли подъ мишурныя знамена какого-нибудь принципала странствующей труппы, чтобы дѣлить съ нею радость и горе. Среди этихъ труппъ во второй половинѣ XVII столѣтія выдвинулась и скоро пріобрѣла огромную популярность компанія, во главѣ которой стоялъ образованный и высоко-талантливый человѣкъ, всею душою преданный театру, лейпцигскій магистръ Іоганнъ Фельтенъ [2]). Его дѣятельность имѣетъ важное значеніе въ исторіи нѣмецкаго театра, такъ какъ онъ явился представителемъ новаго направленія народной драмы, и такъ какъ его традиціями жили луч-

---

[1]) Перечень этихъ труппъ см. у *Prutz*, 218—219 и *Genée*, 314—315.

[2]) Имя его пишется различно: Velten, Velthen, Veltheim. О его жизни и дѣятельности см. *Devrient*, I, 224—267; *Prutz*, 183—185; *Genée*, 317—324; *Fürstenau*, Zur Gesch. der Musik und des Theaters in Dresden, I, 82, 251—271; *Prölss*, Gesch. des Hoftheaters zu Dresden, 75 sqq.

шія нѣмецкія труппы XVIII столѣтія. Большое вліяніе оказала эта дѣятельность и на русскую сцену петровскихъ временъ.

Лейпцигская университетская молодежь издавна отличалась особенною любовью къ театру; латинскія и нѣмецкія комедіи съ давнихъ поръ разыгрывались въ ратушѣ, въ Collegium Carolinum и школѣ св. Николая. Среди студентовъ существовалъ, въ 60-хъ годахъ XVII столѣтія, правильно организованный драматическій кружокъ, старшиною (regens) котораго былъ Христофоръ Кормартенъ, обработавшій (1669) для нѣмецкой сцены трагедію Корнеля „Поліевктъ". Въ этой-то пьесѣ, именно въ заглавной ея роли, и выступилъ на сцену молодой Фельтенъ. Вскорѣ затѣмъ мы видимъ его уже во главѣ труппы, составившейся преимущественно изъ студентовъ, которая въ началѣ 70-хъ годовъ появляется поочередно во всѣхъ главныхъ городахъ Германіи и скоро пріобрѣтаетъ въ устахъ народа названіе „знаменитой труппы". Болѣе двадцати лѣтъ странствовалъ съ нею Фельтенъ, неутомимо работая, какъ принципалъ, актеръ и драматургъ. Это была, безспорно, личность блестящая и весьма характерная, человѣкъ, одушевленный вѣрою въ свое призваніе, твердый и энергичный. Будучи хорошо образованъ и знакомъ съ древними и новыми литературами, въ особенности съ итальянскою и французскою, Фельтенъ поставилъ себѣ цѣлью возродить народный театръ и довести его до возможной степени совершенства. Главнымъ образцомъ и исходнымъ пунктомъ служили для него „англійскія" комедіи, которыми опредѣлялись его литературные вкусы и пріемы, вполнѣ соотвѣтствовавшіе вкусамъ той публики, для которой онъ работалъ; но онъ далеко оставилъ за собою и совершенно устранилъ со сцены этихъ своихъ старыхъ учителей. Ихъ ремесленной рутинѣ онъ противопоставилъ юношеское одушевленіе, ихъ традиціонной неподвижности—живую энергію, которая сумѣла овладѣть всѣми эффектами и средствами сцены. Піесы Фельтеновой труппы привлекали любопытную публику новизною содержанія и прелестью постановки; въ нихъ было, сравнительно съ „англійскими комедіями", гораздо больше разнообразія, свѣжести и изобрѣтательности; но по сущности своей онѣ мало отличались отъ „англійскихъ" и были только дальнѣйшимъ шагомъ впередъ въ томъ же направленіи. Фельтенъ старался расширить и обогатить свой репертуаръ, пользуясь для этой цѣли всевозможными литературными произведеніями, изъ которыхъ можно было заимствовать сюжетъ для піесы: разнаго рода исторіями, модными романами, наконецъ, даже учеными трагедіями:

которыя приспособлялись къ духу и потребностямъ народной сцены и являлись передъ зрителями въ совершенно переработанномъ видѣ. Пудренные парики ложно классическихъ героевъ безпощадно растрепывались, важныя, мѣрныя рѣчи, затянутыя въ торжественный александрійскій стихъ, обращались въ патетическія тирады, изложенныя вольною прозою, знатные герои сильно демократизировались; о „единствахъ" не было и помину; напротивъ того, дѣйствіе усиливалось и разнообразилось до послѣдней возможности. Все должно было служить сценѣ, все было расчитано на сильное впечатлѣніе; придумывались самые вопіющіе эффекты, самыя невѣроятныя положенія; грубый шаржъ и преувеличеніе доходили до крайнихъ предѣловъ. Для характеристики стиля и манеры этихъ піесъ достаточно обратиться къ „Поліевкту", передѣланному Кормартеномъ, который такъ воодушевилъ Фельтена къ сценической дѣятельности: небольшой анализъ этой трагедіи покажетъ наиболѣе существенныя черты созданнаго Фельтеномъ репертуара [1]).

Кормартенъ не только значительно увеличилъ число дѣйствующихъ лицъ (между прочимъ, ввелъ въ трагедію „адскія силы"), но и сдѣлалъ добавленія совершенно въ духѣ кровавыхъ англійскихъ трагедій, съ преувеличенно-ужасными сценами. Піесою Корнеля онъ воспользовался только какъ канвою для собственныхъ узоровъ и старался сдѣлать ея содержаніе какъ можно болѣе конкретнымъ и нагляднымъ. Все, о чемъ у Корнеля только разказывается, здѣсь обращено въ дѣйствіе и происходитъ на сценѣ. Между прочимъ, два „персіанскіе" христіанина привязываются на сценѣ къ столбамъ, и подъ ними раскладывается огонь. Одинъ изъ этихъ мучениковъ продолжаетъ громко исповѣдывать Христа; тогда стоящій у костра солдатъ поражаетъ его сѣкирой. „Онъ мучится нѣкоторое время и умираетъ. Послѣ того будутъ лишены жизни и еще нѣсколько христіанъ: однихъ побьютъ камнями, другихъ прободутъ копьями, иныхъ бросятъ въ огонь", говорится въ сценаріи піесы. Послѣ казни Поліевкта сценарій замѣчаетъ: „Отрубивъ ему голову, палачъ высоко

---

[1]) *Genée*, 318. Піеса носитъ заглавіе: Polyeuctus, oder christlicher Märtyrer. Meist aus dem französischen des Herrn Corneille ins deutsche gebracht. Lpz. 1669. Въ томъ же стилѣ другая трагедія Кормартена: Maria Stuart, oder gemarterte Majestät, nach dem holländischen J. van Vondels, auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer studierenden Gesellschaft in Leipzig ehemals auffgeführet. Lpz. 1672. Ср. *Gottsched*, Nöthiger Vorrath zur Gesch. d. deutsch. dramatischen Dichtkunst (Lpz. 1757—1765), I, 232; II, 257.

подниметъ ее за волосы и унесетъ, другіе палачи уйдутъ, унося съ собою плаху, и обезглавленное тѣло, въ крови, будетъ лежать на сценѣ, zur Vorstellung". Такія „украшенія" считались необходимыми для того, чтобы придать піесѣ сценическую эффектность. Публика, для которой назначались эти представленія, обладала очень крѣпкими нервами, по которымъ нужно было бить очень сильно, чтобы произвести впечатлѣніе. Отсюда—необходимость изображать все какъ можно болѣе рѣзкими чертами, какъ можно болѣе яркими красками: Blut ist ein ganz besondrer Saft!

Сцена Фельтена обладала всѣми средствами, чтобы обаятельно дѣйствовать именно на такую публику. Зритель видѣлъ передъ собою удивительнѣйшіе подвиги историческихъ или баснословныхъ героевъ и царей, кровавые ужасы рядомъ съ напыщенною галантностью влюбленныхъ принцевъ и принцессъ и нахальнѣйшими выходками „дурацкой персоны", элементы придворной оперы и пасторали, волшебства и превращенія, „махины и летаніе", сны и привидѣнія, небо и адъ, и все это въ самомъ причудливомъ соединеніи съ торжественно-поучительными аллегоріями, интермедіями, танцами, сраженіями, хорами, аріями, иллюминацiей и фейерверкомъ. Сценическая изобрѣтательность не забывала ничего, что̀ только могло привлечь и очаровать публику, и публика охотно шла въ эти театры, повсюду встрѣчая Фельтенову труппу съ распростертыми объятіями.

Таковъ былъ этотъ новый репертуаръ, создавшійся, по почину Фельтена, „среди труппъ странствующихъ нѣмецкихъ актеровъ, совокупными усиліями, собирательнымъ творчествомъ этихъ сценическихъ рапсодовъ XVII столѣтія" [1]). Подобно эпическимъ рапсодіямъ, піесы этого репертуара никогда не были вполнѣ записаны, не говоря уже о печати: литература, въ своей ученой замкнутости, считала себя слишкомъ важною для того, чтобы дать пріютъ этимъ безформеннымъ произведеніямъ бродячихъ комедіантовъ. Тексты ходили по рукамъ въ видѣ тетрадокъ, расписанныхъ на отдѣльныя роли, хранились у принципаловъ и у отдѣльныхъ актеровъ и передавались изъ труппы въ труппу, изъ поколѣнія въ поколѣніе въ постоянно мѣняющемся, не закрѣпленномъ окончательно видѣ, часто лишь въ общихъ очеркахъ и программахъ. Да и не было надобности записывать ихъ и печатать: публика, для которой назначались эти піесы, не умѣла читать,—она только смотрѣла; актеры же большею частью импрови-

---

[1]) *Тихонравовъ*, I, стр. XXX.

зировали подробности своихъ ролей, подготовляясь къ этому репетиціями, такъ что имъ достаточно было знать лишь общій планъ піесы, ея скелетъ, и характеръ отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ. Кромѣ того, подобная піеса была для труппы на столько цѣнною вещью, какъ средство для пріобрѣтенія выгодъ (да и самая сцена имѣла значеніе чисто-практическое, финансовое, а не литературное), что напечатаніе текста было бы равносильно уничтоженію монополіи даннаго театра на изобрѣтенное труппою сценическое сочиненіе. Оттого-то эти піесы такъ ревниво охранялись отъ опаснаго любопытства постороннихъ людей.

Всѣ эти сценическія рапсодіи не имѣли даже техническаго наименованія: онѣ назывались просто дѣйствами, „главными дѣйствами“ (Hauptactionen), въ отличіе отъ интермедій (Zwischenspiele) и небольшихъ піесокъ, которыми заключался спектакль (Nachcomödien). Впослѣдствіи, уже въ XVIII столѣтіи, для большей выразительности, онѣ стали называться „великолѣпными главными дѣйствами“, Haupt- und Staatsactionen [1]). Первымъ и главнымъ условіемъ подобной піесы было, чтобы дѣйствующими лицами являлись люди именитые или знаменитые, цари, полководцы, герои: народная масса, какъ и все остальное общество, тянулась къ верху, въ область придворнаго блеска и, не имѣя въ дѣйствительности никакого общенія съ сильными міра, желала видѣть ихъ, по крайней мѣрѣ, на театральныхъ подмосткахъ. Здѣсь передъ ея глазами бесѣдовали между собою короли и императоры, воздвигались и рушились троны, основывались и гибли сильныя царства; здѣсь развертывалась предъ нею картина недоступныхъ ей политическихъ событій, отражаясь хотя бы и въ кривомъ зеркалѣ. Вторымъ не менѣе необходимымъ условіемъ было, присутствіе „дурацкой персоны“ — Пикельгеринга или Гансвурста этого неизбѣжнаго дѣйствующаго лица старыхъ „англійскихъ“ комедій. Шутъ и король, герой и его карикатура, трагическій паѳосъ и кабацкое остроуміе идутъ рука объ руку, и эта быстрая смѣна трагическихъ и комическихъ положеній, этотъ яркій контрастъ образовъ и постоянное появленіе на сценѣ двухъ противоположныхъ элементовъ, конечно, составляютъ наиболѣе привлекательную силу этихъ

---

[1]) Это названіе не встрѣчается на афишахъ ранѣе 1738 года: *Koberstein*, Grundriss, II[5], 262. По объясненію Бобертага (l. c., 186) и Коберштейна, *Staat* означаетъ Prunk, Pracht, Aufwand; ср. такія выраженія, какъ Staatswagen, Staatskleid, Staat machen и т. п.

пьесъ. Языкъ ихъ, съ одной стороны, отзывался торжественностью придворной литературы XVII столѣтія, ея галантныхъ романовъ, героидъ, панегирической лирики и дидактическихъ поэмъ, съ другой—въ нихъ слышалась грубѣйшая площадная рѣчь, переполненная самыми циническими шутками, которыя, конечно, пояснялись соотвѣтствующею мимикой [1]). Актеры пускали въ ходъ всевозможныя средства, чтобы заинтересовать и привлечь въ театръ какъ можно больше публики. Утромъ въ день представленія всѣ дѣйствующія лица разъѣзжали по городу въ костюмахъ, съ трубами и литаврами и, останавливаясь на перекресткахъ и площадяхъ, торжественно провозглашали афишу; Гансвурстъ, обыкновенно ѣхавшій на лошади задомъ напередъ, держась за хвостъ, выдѣлывалъ всевозможныя штуки, пѣлъ, заикался, гнусилъ и т. п. Самыя афиши отличались характеромъ яркой вывѣски [2]), и въ нихъ нерѣдко подробно перечислялись всѣ декораціи данной піесы. Впослѣдствіи, въ первомъ десятилѣтіи XVIII вѣка и позже, ко всѣмъ этимъ привлекательнымъ эффектамъ прибавился еще новый: составители „главныхъ дѣйствъ" начали брать сюжеты изъ современныхъ политическихъ событій, представляя въ лицахъ газетныя реляціи. Такъ, въ 1702 году, всего два года спустя послѣ битвы подъ Нарвой, мекленбургъ-шверинскіе комедіанты уже разыгрывали въ Ростовѣ пьесу: „Побѣдоноснымъ его королевско-шведскаго величества оружіемъ благополучно освобожденная Нарва, съ великолѣпною и почти неслыханною побѣдою надъ царемъ московскимъ"; вскорѣ послѣ того, какъ по Германіи разнеслась вѣсть о внезапной, загадочной смерти Карла XII, на сценѣ странствующей труппы, преемницы трудовъ и начинаній Фельтена, является дѣйство: „Карлъ XII передъ Фридрихсгалломъ", въ которой Карлъ пространно повѣствуетъ о себѣ слогомъ газетнаго некро-

[1]) До чего иногда доходилъ этотъ цинизмъ, можно видѣть изъ русскихъ піесъ XVIII столѣтія и изъ разсказа одной знатной дамы, леди Монтэгью, видѣвшей въ 1716 году въ Вѣнѣ представленіе Мольерова „Амфитріона". Въ этой піесѣ оба Созіи, чтобы убѣдиться, дѣйствительно ли они во всемъ похожи другъ на друга, раздѣвались и мѣрялись на сценѣ, при громкомъ одобреніи публики. *Prölss*, Hofth. zu Dresden, 174.

[2]) Напримѣръ: Die Verfolgung aus Liebe, oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta, mit Hanns Wurscht, dem lächerlichen Liebes-Ambassadeur betrogenen Curiositätenseher, einfältigen Meuchelmörder, interessirten Kammerdiener, übel belohnten beiden Achselträger, unschuldigen Arrestanten, interessirten Aufseher, wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen essende Galantuomini. *Prölss*, 173. Ср. *Prutz*, 214—215.

лога; въ 1731 году, когда „безродный баловень счастья“, Меншиковъ, былъ еще въ живыхъ, баденскій гофъ-комедіантъ Титусъ Маасъ пріѣхалъ въ Берлинъ съ маріонетками и приглашалъ публику смотрѣть „достойное посѣщенія, совершенно вновь выработанное главное дѣйство, называемое замѣчательною игрою счастія и несчастія съ Алексѣемъ (!) Даниловичемъ княземъ von Mentzikopff“ и т. д. [1]). Одновременно съ этимъ комическая часть „главныхъ дѣйствъ“ постепенно разростаясь, начинаетъ мало по малу выдѣляться въ особыя Гансвурстіады (Hanswurst Komödien), въ которыхъ „дурацкая персона“ является уже главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, во всевозможныхъ героическихъ положеніяхъ. Первый и наиболѣе выдающійся представитель этой новой шутовской комедіи, Іосифъ-Антонъ Страницкій, занималъ первоначально амплуа Гансвурста (или „Куртизана“) въ труппѣ Фельтена. Мѣстомъ его новой дѣятельности была Вѣна, гдѣ также и Haupt- und Staatsactionen достигли наибольшаго блеска и великолѣпія и вытѣснили со сцены всѣ остальныя зрѣлища, за исключеніемъ только оперы.

Возвращаемся къ самому Фельтену. Объѣхавъ со своею труппою всѣ главные города Германіи, въ 1685 году онъ получилъ отъ Саксонскаго курфирста Іоанна-Георга III приглашеніе принять управленіе дрезденскимъ театромъ и на нѣсколько лѣтъ основался въ саксонской столицѣ. Это былъ первый по времени придворный театръ въ Германіи. Такимъ образомъ, Фельтеновы „дѣйства“ пріобрѣли уже болѣе высокихъ зрителей; конечно, и характеръ этихъ дѣйствъ долженъ былъ въ нѣкоторой степени измѣниться: видное мѣсто въ его репертуарѣ заняли комедіи Мольера. Въ 1690 году Фельтенъ былъ въ Берлинѣ, а подъ конецъ жизни—въ Гамбургѣ, гдѣ въ то время въ особенности процвѣтала опера. Годъ и мѣсто смерти Фельтена съ точностью не извѣстны; полагаютъ, что онъ умеръ около 1694 года. Послѣ его смерти труппою въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ управляла его вдова, Катерина Фельтенъ, сохранявшая привилегію, данную ея мужу Саксонскимъ курфирстомъ [2]).

Мы имѣемъ свѣдѣнія о нѣкоторыхъ піесахъ Фельтенова репертуара, тѣмъ болѣе интересныя, что всѣ эти піесы имѣются или, по крайней мѣрѣ, упоминаются въ репертуарѣ Кунста и Фирста.

---

[1]) *Genée*, 349; *Prutz*, 180; *Тихонравовъ*, l. c.

[2]) Въ концѣ XVII в. труппа Фельтена носила названіе Königlich Polnische und Churfürstlich Sächsische Hof-Komödianten. *Genée*, 348.

Въ 1690 году въ Торгау труппою Фельтена были представлены слѣдующія дѣйства: [1]) Don Juan, oder des Don Pedro Todtengastmahl; 2) Von Genoveva; 3) Von dem grossen Rechtsgelehrten Papiniano; 4) Von des Alexanders Liebeskrieg; 5) Der gezwungene Arzt [1]). Эти дѣйства представляютъ передѣлки пьесъ французскихъ, испанскихъ, италіанскихъ и нѣмецкихъ. Въ 1694 году труппою Фельтена (какъ предполагаютъ, не имъ самимъ) былъ изданъ, подъ заглавіемъ „Histrio Gallicus comico-satiricus“ переводъ (или передѣлка) комедій Мольера [2]). Какъ мы упоминали уже, нѣкоторыя изъ этихъ комедій явились въ нѣмецкой передѣлкѣ еще въ 1670 году, въ сборникѣ: „Schaubühne englischer und französischer Komödianten;“ теперь онѣ явились въ новомъ видѣ. Фельтенъ вообще очень высоко цѣнилъ комедіи Мольера и далъ имъ видное мѣсто въ своемъ репертуарѣ. Обыкновенно, онѣ игрались въ видѣ Nachspiele, послѣ „главнаго дѣйства“.

Фельтенова труппа, подъ руководствомъ его самого и его жены, просуществовала болѣе сорока лѣтъ [3]). Въ продолженіе этого долгаго времени она дала жизнь множеству другихъ странствующихъ труппъ, которыя, дѣйствуя въ томъ же духѣ, разошлись по всей Германіи и даже за ея предѣлы—въ Голландію, Данію, Швецію, Польшу. Нѣкоторыя изъ нихъ пріобрѣтали осѣдлость и пріурочивали свою дѣятельность къ большимъ городамъ и владѣтельскимъ столицамъ; другія продолжали вести кочевую жизнь, увеселяя провинціальную и ярмарочную публику. Конечно, достоинство этихъ труппъ было весьма различно, и фельтеновскія традиціи не всѣми поддерживались съ одинаковою строгостью. Въ большинствѣ случаевъ артистическое отношеніе къ дѣлу, одушевлявшее Фельтена и первыхъ его товарищей, уступало мѣсто чисто ремесленному актерству; прежняя популярность этихъ компаній все болѣе и болѣе падала, матеріальныя средства истощались, многія труппы впадали въ крайнюю нищету и съ трудомъ могли кое-какъ поддерживать свое существованіе. Въ концѣ концовъ, актерамъ часто приходилось уступать свое мѣсто кукольному театру, какъ болѣе удобному и дешевому; въ сцениче-

---

[1]) *Devrient*, I, 263—264.

[2]) *Histrio Gallicus* comico-satiricus, sine exemplo. Oder die überaus anmuhigen und lustigen Comölien des fürtrefflichen und unvergleichlichen königlich frantzösischen comödiantens Herrn von *Molière*. Wieder aufs Neue in das reine Teutsche übersetzt. In drey Theile abgetheilt. Nürnberg. 1694 (слѣдующія изданія 1695 и 1700 гг.). Четвертая часть этого собранія вышла въ 1696 году.

[3]) Въ послѣдній разъ она упоминается въ 1711 году. *Genée*, 343.

скомъ отношеніи маріонетки „дѣйствовали“ ничуть не хуже иныхъ живыхъ актеровъ-ремесленниковъ. Такимъ образомъ, въ началѣ XVIII столѣтія на ряду съ кочующими трупами мы видимъ въ Германіи возрожденіе стараго кукольнаго театра; теперь куклы овладѣваютъ тѣми самыми „великолѣпными главными дѣйствами“, которыя до тѣхъ поръ составляли гордость и украшеніе странствующихъ актерскихъ ассоціацій. Торжественныя рѣчи героевъ и смѣхотворныя присказки Гансвурста начали раздаваться съ подмостковъ переносной кукольной сцены, отъ лица деревянныхъ фигурокъ, двигавшихся на проволокахъ. Нѣкоторые изъ драматическихъ сюжетовъ, какъ, напримѣръ, сага о Фаустѣ, сдѣлались даже исключительнымъ достояніемъ кукольнаго театра и пріобрѣли отъ него особый, оригинальный отпечатокъ.

Труппа, привезенная въ Москву Кунстомъ, безъ сомнѣнія, была составлена изъ актеровъ, близкихъ къ труппѣ Фельтена: и репертуаръ послѣдней, и манера игры, и всѣ сценическіе пріемы были перенесены Кунстомъ въ Россію. Здѣсь ему пришлось нарушить только одинъ, освященный давностью, обычай странствующихъ комедіантовъ: онъ долженъ былъ выдать переводчикамъ посольскаго приказа тексты своихъ піесъ. „Не долженъ есмь“, писалъ онъ по этому поводу,—„комедіи свои отдавать и переводить, наипаче русскихъ научать; вѣжества же ради не отказываю“ [1]). Впрочемъ, не всѣ эти піесы были даны въ полныхъ текстахъ; нѣкоторыя изъ нихъ имѣлись только въ изложеніи, въ общемъ эскизѣ, и назывались „перечневыми“; слѣдовательно, импровизація на сценѣ того времени, уже признавалась возможною (во времена Грегори, какъ мы видѣли, ея не было). Такимъ образомъ, дѣятельность Кунста (и его преемника Фирста, какъ принципала той же или такой же труппы) является продолженіемъ дѣятельности Фельтена на русской почвѣ, и первые шаги нашего петровскаго театра направляются по пути, указанному нѣмецкой сценѣ знаменитымъ магистромъ-драматургомъ.

Обстоятельныя свѣдѣнія о репертуарѣ нашего театра въ первые годы XVIII столѣтія мы имѣемъ благодаря случайно сохранившемуся „Описанію комедіямъ, что какихъ есть въ государственномъ посольскомъ приказѣ мая по 30 число 1709 года“ [2]). Нѣкоторыя изъ перечисленныхъ здѣсь піесъ уцѣлѣли въ рукописяхъ и изданы Н. С. Тихонра-

---

[1]) *Тихонравовъ*, l. c., XXXIII—XXXIV.

[2]) Напечатано у *Пекарскаго*, 423—429.

вовымъ; другія остаются пока извѣстными только по заглавіямъ. Вотъ этотъ списокъ [1]):

1. О Ѳранталпеѣ (Фронталисѣ?), королѣ Эпирскомъ, и о Мирандонѣ, сынѣ его, и о прочихъ.

*2. О честномъ измѣнникѣ, въ ней же первая персона арцухъ (герцогъ) Фридрихъ фонъ Поплей.

*3. Донъ Педро, почитанный шляхта, и Амариллисъ, дочь его (О донъ-Янѣ и донъ-Педрѣ).

4. Прельщенный любящій.

*5. Принцъ Пикель-Гарингъ, или Жоделетъ комедія, самый свой тюрьмовый заключникъ.

6. О крѣпости Грубстона (?), въ ней же первая персона Александръ Македонскій.

*7. Сципіо Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы Нумидійскія.

8. О графинѣ Тріерской Геновевѣ.

9. Два завоеванные городы, въ ней же первая персона Юлій Кесарь.

10. Постоянный Папиньянусъ.

*11. Порода (рожденіе) Геркулесова, въ ней же первая персона Юпитеръ („Амфитріонъ“ Мольера).

*12. О Баязетѣ и Тамерланѣ.

13. О докторѣ битомъ (Докторъ принужденный), шутовская („Médecin malgré lui“ Мольера).

14. О Тенерѣ, Лизеттинѣ отцѣ, винопродавцѣ, перечневая, шутовская, Семена Смирнова [2]).

15. О Тонвуртинѣ, старомъ шляхтичѣ, съ дочерью, перечневая, шутовская, Семена Смирнова.

Списокъ, достаточно характеризующій содержаніе репертуара. Здѣсь мы видимъ и „главныя дѣйства“, и Nachspiele въ видѣ комедіи Мольера [3]), и импровизированныя шутовскія комедіи. По содер-

---

[1]) По примѣру Пекарскаго, отмѣчаемъ сохранившіяся піесы звѣздочкою.

[2]) Это былъ одинъ изъ русскихъ учениковъ Кунста, взятый на сцену изъ подъячихъ ратуши. Въ 1703 г. онъ „пожалованъ былъ въ посольскій приказъ въ подъячіе“. *Есиповъ*, Сборникъ выписокъ изъ архивныхъ бумагъ о Петрѣ Великомъ, II, 316.

[3]) Der gezwungene Arzt былъ уже давно извѣстенъ въ Германіи; переводъ этой комедіи находится, между прочимъ, и въ сборникѣ Histrio Gallicus.

жанію своему, эти піесы являются отголосками драматической литературы нѣмецкой, французской, итальянской, испанской, вольною обработкою сюжетовъ, заимствованныхъ отовсюду, изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ, и приспособленныхъ къ потребностямъ сцены, какъ понимала эти потребности труппа Фельтена. Не имѣя данныхъ для болѣе точнаго хронологическаго пріуроченія русскихъ переводовъ 1702—1709 гг., мы разсмотримъ дошедшія до насъ піесы въ томъ порядкѣ, какой намъ представляется наиболѣе удобнымъ.

Какъ видно изъ списка, этихъ піесъ всего шесть. Первое мѣсто, по старшинству, занимаетъ комедія о Баязетѣ и Тамерланѣ. Это старое Темиръ-Аксаково дѣйство временъ Грегори, которое пережило крушеніе перваго московскаго театра и разыгрывалось, какъ мы уже знаемъ, учениками московской госпитальной школы даже въ 1742 гогу. Дѣйствительно ли эта піеса входила въ составъ репертуара Кунста или Фирста—рѣшить трудно; но, можетъ быть, ее и играли русскіе актеры подъ руководствомъ нѣмецкаго принципала, такъ какъ по типу своему она мало чѣмъ отличается отъ остальныхъ извѣстныхъ намъ „главныхъ дѣйствъ“.

Комедія Сципіо Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы Нумидійскія [1]) представляетъ характерный примѣръ отношеній Фельтена къ нѣмецкой ученой драмѣ. Это не что иное, какъ сценическое приспособленіе трагедіи Лоэнштейна „Софонизба“ (1666 г.). О стилѣ и характерѣ произведеній этого писателя мы уже говорили; „Софонизбу“ Гервинусъ считаетъ наиболѣе поэтическою, наиболѣе удачною изъ всѣхъ его трагедій, но при этомъ замѣчаетъ, что ее можно сравнивать развѣ только съ самыми слабыми трагедіями Корнеля,—до такой степени дѣйствіе загромождено всевозможными препятствіями, и характеръ самой Софонизбы, этой любимой героини всѣхъ тогдашнихъ трагиковъ, лишенъ всякой опредѣленности и полонъ самыхъ странныхъ противорѣчій [2]). Дѣй-

---

[1]) Рукопись Имп. Публ. б-ки, Q. XIV. 10.—*Тихонравовъ*, Русск. др. произв., II 34—104. Рукопись перешла изъ Архангельской библіотеки къ графу Ѳ. А. Толстому, что видно изъ надписи: Ex bibliotheca Arcangelina, и была прежде помѣчена II, № 406 (см. *Строева*, Опис. рукоп. Толстого, 544). Она состоитъ изъ четырехъ тетрадокъ, писанныхъ различными почерками и переплетенныхъ въ одну книгу, и заключаетъ въ себѣ, кромѣ „Софонизбы“, еще комедіи: „Принцъ Пикельгерингъ“, „Честный измѣнникъ“, два списка „Дафны“ и отрывокъ изъ комедіи о донъ-Янѣ и донъ-Педрѣ. Обзоръ содержанія рукописи сдѣланъ *Пекарскимъ*, 459—474.

[2]) Gesch. der deutsch. Dichtung, III[5], 566—567.

ствительно, о психологіи у Лоэнштейна нѣтъ и помину, да „ученая“ драма и вообще не заботилась о психологическомъ анализѣ и мотивировкѣ, потому что изображала не живыхъ людей, а лишь отвлеченныя схемы и къ сюжету относилась съ чисто формальной стороны. За то, именно тѣ недостатки, которые видитъ въ „Софонизбѣ“ новѣйшая критика,—быстрая смѣна дѣйствія, постоянные переходы отъ одного положенія къ другому, противоположному, различные внѣшніе эффекты,—можетъ быть, сдѣлали эту трагедію, въ глазахъ Фельтена, особенно удобною для приспособленія къ его сценѣ, для переработки въ Hauptaction. Сравненіе текста Лоэнштейновой „Софонизбы“ [1]) съ русскою піесою, дословно переведенною съ нѣмецкаго, поможетъ намъ уяснить пріемы подобной переработки и наглядно покажетъ разницу между ученою книжною и сценическою драмой XVII вѣка въ Германіи.

Прежде всего трагедія Лоэнштейна подверглась значительному сокращенію, но такъ, что первые три акта ея совершенно переработаны, при чемъ введено довольно много оригинальныхъ сценъ, а изъ послѣднихъ двухъ актовъ просто вычеркнута первая половина, вторая же переведена почти буквально. Хоры (Reyen) аллегорическихъ фигуръ (Страхъ, Мщеніе, Любовь, а въ концѣ даже духъ императора Леопольда и четыре части свѣта) отброшены. Изъ 27 дѣйствующихъ лицъ оставлено только 10, при чемъ иногда нѣсколько ролей соединено въ одну. За то въ нашей піесѣ прибавлено одно дѣйствующее лицо, котораго нѣтъ и не могло быть у Лоэнштейна. Это—Гансвурстъ, являющійся здѣсь въ видѣ „издѣвочнаго слуги“ Эрсила. Многія сцены сочинены спеціально для этой шутовской персоны и не имѣютъ никакой связи съ общимъ ходомъ дѣйствія; но есть и такія сцены, въ которыхъ Эрсилъ необходимъ, потому что на него перенесены слова и дѣйствія разныхъ второстепенныхъ лицъ трагедіи. Вообще дѣйствіе значительно усилено. Длинные монологи, которыми въ особенности изобилуетъ трагедія, сокращены такимъ образомъ, что изъ нихъ оставлено только самое существенное; напыщенная трагическая риторика почти совсѣмъ пропала; изысканныя сравненія и ме-

---

[1]) Пользуемся изданіемъ: *Daniel Caspers* von *Lohenstein* Sophonisbe, Trauerspiel. Breslau, auf Unkosten Jesaiae Fellgibels, Buchhändlers aldar. 1680. 8° XXVII нен.—176 стр. О Лоэнштейнѣ см. *Konr. Müller,* Beiträge zum Leben und Dichten von Lohenstein, въ *Germanistische Abhandlungen* von *K. Weinhold.* Bresl. 1882, H. 1. *Gödecke* II², 269.

тафоры переданы самою простою рѣчью, при чемъ нѣкоторыя изъ нихъ остались вовсе не понятыми. Далѣе, въ піесу вставлены коротенькія „аріи“, въ чемъ, конечно, нужно видѣть вліяніе модныхъ въ то время въ Германіи оперъ. Одну изъ этихъ арій, въ началѣ 2-го дѣйствія, поетъ „Эолусъ, богъ вѣтренный“. Наконецъ, для большаго эффекта, составители піесы ввели въ нее картины африканской природы: на сценѣ видны деревья, является крокодилъ (для котораго даже нарочно сочинена цѣлая сцена), бѣгаетъ обезьяна. Эрсилъ ловитъ ее и учитъ показывать, „какъ дѣвицы дѣлаютъ, когда ихъ блохи укусаютъ, какъ солдаты оружіемъ своимъ пойдутъ, какъ собаки черезъ посохъ скачутъ“ и т. д.

Обращаясь къ подробностямъ, передадимъ содержаніе трагедіи Лоэнштейна сравнительно съ нашею піесой.

Дѣйствіе (Abhandlung) I. Царь Массинисса, въ лагерѣ подъ осажденнымъ римлянами городомъ Циртою, показываетъ посламъ отъ Нумидійской царицы Софонизбы плѣннаго ея мужа, Сифакса, въ оковахъ, угрожая казнить его, если городъ не сдастся; но Сифаксъ мужественно уговариваетъ своихъ друзей защищаться. Приказавъ посламъ передать Софонизбѣ о судьбѣ ея мужа, Массинисса оставляетъ одного изъ нихъ, Гіемпсала, въ видѣ заложника и старается привлечь его на свою сторону, чтобы тотъ помогъ римлянамъ овладѣть городомъ. Тотъ соглашается и обѣщаетъ свое содѣйствіе.

Между тѣмъ Софонизба въ храмѣ оплакиваетъ пораженіе своихъ войскъ. Являются послы и разказываютъ о печальной участи Сифакса. Софонизба въ отчаяніи сперва хочетъ убить себя, затѣмъ рѣшается сдать городъ и, наконецъ, снова рѣшившись защищаться, велитъ остричь себѣ волосы и надѣваетъ латы и шлемъ. Пасынокъ ея Вермина, готовясь принести жертву лунѣ, одѣвается въ женское платье, и Софонизба велитъ двумъ своимъ сыновьямъ, Адгербалу и Іербѣ, бросить жребій—кому изъ нихъ придется пожертвовать собою для блага отечества. Жребій выпадаетъ Іербѣ, и Софонизба сама хочетъ положить его на раскаленныя руки богини; но въ это время является Сифаксъ, успѣвшій освободиться изъ плѣна, и приказываетъ жрецу Богудесу принести въ жертву лунѣ и солнцу, вмѣсто Іербы, двухъ плѣнныхъ римлянъ.

Въ нашей піесѣ изъ этого перваго акта Лоэнштейновой трагедіи сдѣлано два и часть третьяго, всего 16 явленій, изъ которыхъ половина представляетъ оригинальное сочиненіе, а другая половина—переработку трагедіи. Дѣй-

ствіе открывается сѣтованіями Сифакса, заключеннаго въ оковы [1]), и издѣвательствами надъ нимъ Эрсила; затѣмъ „Сципіо, Масиниза, Леліусъ и начальные люди“ укоряютъ Сифакса и бесѣдуютъ между собою о взятіи Цирты. Эрсилъ объявляетъ о прибытіи нумидійскихъ пословъ; слѣдуютъ сокращенныя изъ трагедіи сцены Массиниссы съ послами и Гіемпсаломъ (который въ нашей піесѣ слитъ въ одно лицо съ Миципсой и носитъ имя послѣдняго), послѣ чего Массинисса заключаетъ дѣйствіе аріей [2]).

Аріею же (бога Эола) открывается второе дѣйствіе нашей піесы. Вслѣдъ за Эоломъ на сцену является Эрсилъ и ловитъ „облезана“ (въ другихъ мѣстахъ піесы называемаго „облезянкою“). Слѣдуетъ перифразированный изъ монолога Софонизбы разговоръ ея съ жрецомъ Богудесомъ („солнечный и лунный священникъ статъ арапскихъ“, Sonn- und Mondpriester der arabischen Staaten), потомъ разказъ Вермины и Миципсы о плѣнѣ Сифакса. Сцена прерывается перемѣною декораціи и появленіемъ Эрсила съ обезьяной и разговоромъ его съ Массиниссою. Затѣмъ выходитъ сынъ Сифакса Іерба, затѣваетъ ссору съ Эрсиломъ, прогоняетъ его и убиваетъ неожиданно выбѣжавшаго крокодила.

Въ третьемъ дѣйствіи продолжается такъ неловко прерванный посторонними сценами разговоръ Софонизбы съ послами и дѣтьми. Богудесъ готовится совершить жертвоприношеніе Іербы и поетъ арію. Появленіе Сифакса и жертвоприношеніе плѣнниковъ изложены очень кратко, между тѣмъ какъ въ трагедіи подробно описаны всѣ приготовленія къ обряду и самый обрядъ.

Дѣйствіе II. Сифаксъ и Софонизба узнаютъ, что Гіемпсалъ измѣнилъ имъ и открылъ ворота Цирты непріятелю. Массинисса врывается въ крѣпость и беретъ Сифакса въ плѣнъ; Софонизба съ сыновьями бросаются къ ногамъ побѣдителя, умоляя не выдавать ихъ римлянамъ. Массинисса обѣщаетъ пощадить ихъ и велитъ отвести Сифакса въ тюрьму. Туда же является Софонизба, переодѣтая рим-

---

[1]) „Заключи, Полиѳеме, око твое, о страже кругу земному! и претвори свѣтлый полдень въ черное затмѣніе (Finsterniss), дабы самое приключеніе не увидѣло свое немилосердіе, еже свое пристрашное сосланіе (счастопаденіе) надо мною содѣваетъ!“ и т. д. Здѣсь словомъ *сосланіе* переведено, по всей вѣроятности, нѣмецкое Schicksal; *счастопаденіе*=Glücksfall.

[2])
Надежда утѣшаетъ мя;
Когда грозитъ уклониться,
То явится
Твоя радость внутренна.
Надежда утѣшаетъ мя.
*
Упованія лишная,
Вся бо уже погублена;
Игра
Ищетъ мою кончину;
Упованія лишная.

скимъ воиномъ, и освобождаетъ мужа, помѣнявшись съ нимъ платьемъ Приходитъ Массинисса и хочетъ убить Сифакса, но узнаетъ Софонизбу, открываетъ ей свою давнишнюю любовь и убѣждаетъ сдѣлаться его женою.

Соотвѣтствующія этому сцены находятся въ концѣ третьяго и въ четвертомъ дѣйствіи нашей піесы. Передѣлкѣ подверглась только первая сцена этого акта трагедіи, гдѣ къ Сципіону и Лелію въ видѣ вѣстника является Эрсилъ. Тотъ же „издѣвочный слуга“ прерываетъ нѣжныя объясненія Массиниссы и Софонизбы шутками на счетъ женскаго непостоянства. Во всемъ остальномъ текстъ нашей піесы очень близко передаетъ нѣмецкій оригиналъ, лишь сокращая его длинноты.

Дѣйствіе III. Друзья пытаются отговорить Массиниссу отъ брака съ Софонизбою, который будетъ очень непріятенъ Сципіону и римлянамъ; но Массинисса упорно держится своего рѣшенія. Свадьба Массиниссы, съ дурными предзнаменованіями. Является Лелій съ воинами, упрекаетъ Массиниссу, хочетъ арестовать Софонизбу. Массинисса и его приближенные обнажаютъ мечи; но друзья ихъ успокоиваютъ. Стража приводитъ трехъ мавровъ, которые, переодѣвшись римлянами, пытались бѣжать изъ плѣна. Лелій приказываетъ Богудесу принести ихъ въ жертву богамъ. Тотъ отказывается. Тогда Софонизба вызывается исполнить это вмѣсто него, чтобы заслужить благоволеніе римлянъ. Но когда плѣнниковъ раздѣли, она, по знаку на груди, узнаетъ въ одномъ изъ нихъ Сифакса. Сифаксъ осыпаетъ ее упреками и хочетъ убить; но Лелій не допускаетъ этого и велитъ всѣхъ арестовать, въ ожиданіи Сципіона, который долженъ произнести приговоръ надъ виновными.

Изъ этого акта только первая сцена (разговоръ Массиниссы съ друзьями) взята въ начало пятаго дѣйствія нашей піесы; остальное же совершенно измѣнено. Дѣйствіе открывается аріею Массиниссы:

Любовь, любовь приносили
Жаръ и ѳиміанъ.
Престань ты прельщати
И вовсе блазнити,
Ты бо мя
Ничѣмъ утѣшаешь.
Любовь, любовь приносили
Жаръ и ѳиміанъ.

Эта арія нѣсколько напоминаетъ начало „хора любви“, предшествующаго третьему акту трагедіи:

Kommt nun Hell, Erde, Himmel, Meer,
Kommt, streut mir opfernd Weihrauch her, и т. д.

Затѣмъ слѣдуетъ упомянутый выше разговоръ, въ которомъ „Мицинса" нашей піесы замѣняетъ собою двухъ лицъ трагедіи (Бомилькара и Манастабеля). Далѣе идутъ отдѣльныя, ничѣмъ не связанныя между собою сцены. Эрсилъ извѣщаетъ Сципіона и Лелія о свадьбѣ Массиниссы. Закованный Сифаксъ плачется на вѣроломство жены. Софонизба радуется своему счастью и оправдываетъ свой поступокъ тѣмъ, что изъ двухъ золъ нужно выбирать меньшее. Является Эрсилъ и привѣтствуетъ ее. Наконецъ, Массинисса, удрученный тяжкими мыслями, желаетъ забыться сномъ, велитъ музыкантамъ играть „сонную арію" и поетъ: „Морфей, закрой мои очи и дай мнѣ долго спати", и т. д. Онъ засыпаетъ, „а ему во снѣ Софонизба объявится, какъ смерть поведетъ и любовь ея".

Дѣйствіе IV. Лелій разказываетъ Сципіону (который у Лоэнштейна только теперь впервые является на сцену) о взятіи Цирты и представляетъ ему плѣннаго Сифакса, который открываетъ ему свое злополучіе и вѣроломство жены. Является Массинисса, привѣтствуетъ Спиціона, вручаетъ ему скипетръ и корону завоеваннаго Нумидійскаго царства; Спиціонъ настойчиво доказываетъ ему невозможность брака съ Софонизбой и заставляетъ согласиться съ своими доводами. Въ сердцѣ Массиниссы происходитъ сильная борьба любви и разсудка; наконецъ, онъ рѣшается покинуть Софонизбу, но посылаетъ ей, чрезъ слугу Дизалка, чашу съ ядомъ, чтобы, согласно своему обѣщанію, спасти ее отъ позора быть добычею римлянъ.

Изъ этого дѣйствія взята въ нашу піесу вторая половина, начиная съ разговора между Сципіономъ и Массиниссою. Текстъ трагедіи переданъ дословно, но съ пропусками отдѣльныхъ стиховъ. Роль слуги Дизалка исполняетъ Эрсилъ.

Дѣйствіе V. Духъ Дидоны возвѣщаетъ Софонизбѣ о гибели ея и Карѳагена и пророчествуетъ о будущемъ, говоря, что потомки Массиниссы недолго будутъ процвѣтать въ Нумидіи, что затѣмъ Африкою овладѣютъ готы и венды, а послѣ нихъ—сарацины и арабы; послѣдніе будутъ побѣждены Фердинандомъ II, Карломъ V, Филиппомъ II и, наконецъ, императоромъ Леопольдомъ, и мало по малу будутъ оттуда вытѣснены. Софонизба, узнавъ свою судьбу, приходитъ въ отчаяніе и, чтобъ избѣжать римскаго рабства, хочетъ вмѣстѣ съ двумя сыновьями сжечь себя въ храмѣ Солнца; но жрица не допускаетъ ее до этого. Слуга приноситъ посланный Массиниссой ядъ; Софонизба, послѣ трогательнаго прощанія съ дѣтьми и приближенными женщинами, выпиваетъ чашу и даетъ остатокъ дѣтямъ. Прибѣгаетъ Массинисса и въ отчаяніи хочетъ пронзить себя мечемъ, но во-время подоспѣвшій Сципіонъ удерживаетъ и успокоиваетъ его.

Онъ даетъ Массиниссѣ позволеніе торжественно похоронить Софонизбу и вручаетъ ему корону Нумидійскаго царства.

И изъ этого акта въ нашу піесу взята только вторая половина, начиная съ прихода слуги съ ядомъ. Смерть Софонизбы и отчаяніе Массиниссы переданы очень кратко; за то послѣдняя сцена переведена дословно и безъ пропусковъ [1]).

Въ русскомъ переводѣ, который, какъ можно видѣть по его языку, сдѣланъ буквально съ нѣмецкаго, общій характеръ рѣчи Лоэнштейна значительно упростился. Метафоры большею частью устранены; миѳологическіе намеки и сравненія, на которыя былъ въ особенности щедръ нѣмецкій писатель, замѣнены простыми выраженіями; вообще видно, что лицо, приспособившее трагедію для сцены, старалось сдѣлать ее доступнѣе для пониманія „большой публики". Вотъ нѣсколько примѣровъ, объясняющихъ отношеніе передѣлки къ основному тексту:

Die Flott' ist in die Luft geschwefelt aufgefahren,
Das Lager Asdrubals, des Syphax freche Schaaren
Hat brennend Schilf vertilgt. Und was dort Flamm' und Schwerdt
Den Feinden übrig liess, hat itzt mein Arm verzehrt.
Die Funcken stieben selbst schon auf Carthagens Zinnen....

---

[1]) Соотношеніе нашей піесы и трагедіи Лоэнштейна можетъ быть наглядно представлено въ слѣдующей таблицѣ:

Наша піеса.	*Лоэнштейнъ.*
Дѣйствіе I, сѣнь 1—4	Нѣтъ.
„ „ 5 и начало 6-й	I, 19—98, 137—214.
„ конецъ 6-й сѣни	Нѣтъ.
„ Арія Массиниссы	Нѣтъ.
Дѣйствіе II, сѣнь 1—2	Нѣтъ.
„ „ 3—4	I, 215—240.
„ „ 5—7	Нѣтъ.
Дѣйствіе III, сѣнь 1—3	I, 241—500.
„ „ 4—6	Нѣтъ.
„ „ 7, 8	II, 1—214.
Дѣйствіе IV, сѣнь 1—4	II, 219—436.
Дѣйствіе V, сѣнь 1 (арія)	Нѣтъ.
„ „ 2	III, 1—28.
„ „ 3—8	Нѣтъ.
„ „ 9	IV, 264—345.
„ „ 10	IV, 449—455.
„ „ 11, 12	Нѣтъ.
„ „ 13	V, 293—319.
„ „ 14	V, 439—486.
„ „ 15, 16	V, 551—618.

. . . Wollt ihr dem Trotz uns sprechen,
Bis eure Mauern wir zermalmen und zerbrechen?
Soll auch kein Kind verschont im Mutterleibe sein!
—Man jagt mit worten Furcht nur feige Hasen ein;
Das rauhe Jägerhorn schreckt Gemsen, keine Löwen,
Die Welle—keinen Fels; uns—kein erhitztes Dreuen.

„Флота ваша не жупеломъ ли утомленна? и войска Аздрубалева не разоренна ли? И что осталося, то мои руки погубили; огнь въ городѣ Картагинѣ засыпался (sic!). Учитеся во время разумнымъ быти и совѣтуйте, инако бо и младенецъ во утробѣ не пощадится".

— „Звонъ рожный устрашаетъ токмо заецовъ, а левъ тому смѣется И могутъ ли морскія волны каменной горѣ вредить?" (40).

Verteufelt-falscher Hund! sind solcher Heuchler Motten
Aus zartem Wurmgespinnst und Purper nicht zu rotten?

„Проклятая собака! Того ради мы тебя такъ въ чести держали, чтобъ ты наипаче насъ въ бѣду привелъ?" (65)

Слѣдующія два мѣста не поняты переводчикомъ:

Trifft den Entlaufenen mit seinem Schwarme man
In diesem Kefichte vergifter Schlangen an?
Stracks! dass man ingesammt sie in die Ketten schliesse.

„Обрѣтаемъ мы здѣсь бывшаго Сифакса съ своею зміиною невѣстою; въ сей клѣткѣ скоро заключите ихъ всѣхъ въ желѣзахъ" (66).

. . . . Du eben bist der Drache,
Der Africa verschlingt und seine Freiheit legt
Den Römern unter's Joch; der eine Wölfin hegt
In seiner eignen Schoss, die ihn bald selbst wird fressen.

„Ты той же змій, иже всю Африку проглотилъ и ихъ вольность подъ римскимъ ярмомъ положилъ; волчицу въ нѣдрѣ твоемъ держишь; но я уповаю, что тебя конечно пожреть" (67).

Mir stinkt das Aloe des sauern Lebens an,
Das das Verhängniss selbst mir nicht verzuckern kann,
Weil ja kein Kürbskern mag Granatenäpfel zeugen.

„Горесть печальнаго житія мнѣ гнусна сице, что я только умрети желаю" (68).

Sag', ob ein Ikarus die Sonne schelten kann?
— Sie ist ein blutig Stern, ein Irrwisch, ein Comete.
— Dass für der Lästerung dein Antlitz sich erröthe!

„То токмо догаданія.—Я узрю ю, яко грозную комиту ко зло-

полученію.—Какъ не очермленѣетъ лице твое за такую престрашную злобу?" (84).

Языкъ перевода до такой степени испещренъ германизмами, что нѣтъ почти ни одной фразы, которая была бы отъ нихъ свободна. Видно, что переводчики посольскаго приказа, которымъ впервые приходилось имѣть дѣло съ необычайнымъ слогомъ нѣмецкой торжественной трагедіи, были совершенно подавлены этою задачею, непосильною для тогдашняго русскаго языка, и все спасеніе видѣли въ буквальности. Приведемъ нѣсколько наиболѣе характерныхъ примѣровъ.

Жестокое пребываніе (harter Stand, 43); какимъ подобіемъ? (auf welche Weise? 43); онъ на меня поѣдетъ (wird auf mich losfahren, 46); умре же онъ? (ist er doch todt? 49); предбудущіе послѣдніе (künftige Nachkommenschaft, 61); моего ради (meinetwillen, 73); скоро они того, скоро инаго обнимаютъ (der bald dies bald jenes Bild umfasst, 75); а она велѣла себя отъ него въ желѣзахъ заключитися (und sie hat sich für ihn in Ketten schrauben lassen, 77); она Сифакса переговорила (überredete, 85); Glas переведено словомъ стекло вм. стаканъ (96); Feldherr — полевой воевода (98), и т. д. Благодаря буквальности перевода, построеніе фразы часто грѣшитъ противъ русскаго синтаксиса. Судя по нѣкоторымъ выраженіямъ, можно думать, что переводчикомъ былъ полякъ или выходецъ изъ южной Россіи. На это указываютъ полонизмы: цнотость (42, 95, 104); употребленіе *ш* вмѣсто *с*: пушкаешь (35), мышли (36, 70), *з* вмѣсто *ж*: порозную (97) и замѣна *и* черезъ *ѣ*: образумѣтися=образумитеся (дабы гнѣвъ нашихъ великихъ боговъ на васъ не умножился, 47). Нѣкоторыя слова въ рукописи написаны согласно съ произношеніемъ писавшаго: вольна вм. волна; фиватъ вм. виватъ, и т. п.

Изъ отдѣльныхъ словъ заслуживаютъ вниманія: статьи (въ смыслѣ: договорныя статьи, условія, — „тяжкія мнѣ статьи предлагаешь", 44); милость (=молитва: „боги милость нашу услышали 48); таборъ (лагерь, 50); муравный болтунъ (? 54); ерлички (ярлычки, жребіи, 57); приказокъ (=призракъ, 58); краша (=украшеніе, 100); издерите ему изъ рукъ шпаги (102). Въ рѣчахъ шута Эрсила есть нѣсколько пословицъ: сахаръ напослѣдокъ не безъ перца будетъ (82); не вѣдаю, кто поваръ, кто ключникъ (45); для вставки одной пословицы оставлено было переводчикомъ мѣсто: „извѣстно по старой присловицѣ (что никому вѣрить).—стр. 53.

Въ піесѣ есть не мало сценическихъ указаній для исполнителей,

но совершенно отсутствуютъ указанія на декораціи, весьма обстоятельно описанныя Лоэнштейномъ; только въ одномъ мѣстѣ (86) Сципіонъ говоритъ Лелію: „Приходи, мой друже, и наслаждаемся стѣни сихъ изрядныхъ древесъ противъ солнечнаго жару“ (у Лоэнштейна этого мѣста нѣтъ). Такая бѣдность указаній на обстановку объясняется, можетъ быть, условіями сцены, которая далеко не всегда и не вездѣ могла располагать большими декоративными приспособленіями, такъ что составитель піесы не хотѣлъ связывать режиссера заранѣе опредѣленными требованіями.

Изъ произведеній другого ученаго драматурга силезской школы, Андрея Грифіуса, Фельтенъ приспособилъ для своей сцены трагедію „О великомъ правовѣдѣ Папиніанѣ“ [1]). Въ этой трагедіи, бѣдной дѣйствіемъ, но очень богатой сентенціями, юристъ Папиніанъ, въ противоположность жестокому и своевольному тирану Каракаллѣ, является строгимъ исполнителемъ долга и вмѣстѣ съ сыномъ гибнетъ жертвою своей справедливости. Піеса Фельтена входила въ репертуаръ Кунста подъ заглавіемъ: Постоянный Папиніанусъ; но текстъ ея не сохранился [2]).

Комедія Честный измѣнникъ или Фридерико фонъ-Поплей и Алоизія, супруга его [3]), представляетъ переводъ нѣмецкой передѣлки трагедіи Чиконьини: „Il tradimento per l'honore, ovvero il vendicatore pentito“ (Bologna. 1668). Флорентинскій поэтъ первой половины XVII столѣтія, Giacinto Andrea Cicognini, по мнѣнію Клейна [4]), выдѣляется изъ всѣхъ современныхъ ему италіанскихъ драматурговъ оригинальностью и талантомъ, не смотря на всѣ странности и преувеличенія, какими отличаются его произведенія. Это — представитель романтической драмы, посвященной преимущественно изображенію сильныхъ страстей, единственный итальянскій поэтъ XVII вѣка, нѣсколько приближающійся къ направленію Кальдерона и Шекспира. Строгіе послѣдователи ложно-классической теоріи упрекали его въ

---

[1]) *Andreae Gryphii* Grossmüthiger Rechtsgelehrter, oder sterbender Aemilius Paulus Papinianus. Trauerspiel. Breslau. 1659. См. *Abendzeitung*, 1819, № 240. Литература о Грифіусѣ указана у *Gödecke*, III², 217.

[2]) Трагедіи Лоэнштейна и Грифіуса представлялись большею частью на школьномъ театрѣ въ Бреславлѣ, при чемъ всѣ роли, какъ мужскія, такъ и женскія, исполнялись учениками. *Alt*, Theater und Kirche, 631.

[3]) Рукопись Имп. П. Б-ки, Q. XIV. 10; *Тихонравовъ* II, 196—239; ср. I, XXXVIII—XXXIX.

[4]) Gesch. des Dramas, V, 666—717.

мелодраматизмѣ, въ томъ, что онъ соединялъ важныя трагическія дѣйствія съ смѣшными, перемѣшивалъ въ своихъ піесахъ стихи съ прозой и прозу со стихами и такимъ образомъ нарушалъ всѣ поэтическія правила. Не смотря на все это, Чиконьини считался, однако же, въ свое время „возстановителемъ театра". Гольдони въ своихъ воспоминаніяхъ говоритъ, что изъ всѣхъ комическихъ писателей, которыхъ онъ читалъ и перечитывалъ, Чиконьини нравился ему больше другихъ: „Этотъ флорентинскій писатель, весьма мало извѣстный въ изящной литературѣ, написалъ много піесъ, въ которыхъ слезливо-патетическія сцены были перемѣшаны съ тривіально-комическими. Но въ нихъ было много и привлекательнаго: онъ обладалъ искусствомъ возбуждать ожиданія и приковывать вниманіе развитіемъ интриги".

Въ трагедіи „Честный измѣнникъ" Чиконьини является предшественникомъ трагедій новаго времени, изображающихъ событія изъ тѣснаго круга домашней жизни. Въ этомъ тѣсномъ семейномъ кругу онъ ставитъ своего героя въ положеніе Отелло или дона-Гутіерре („Врачъ своей чести") и, крупными чертами рисуя развитіе страсти, приводитъ къ оригинально задуманной катастрофѣ. Такъ какъ въ русскомъ переводѣ піеса не имѣетъ конца, и кромѣ того, 8-е явленіе (сѣнь) второго дѣйствія осталось не дописаннымъ, то для объясненія хода дѣйствія и развязки считаемъ нужнымъ представить анализъ трагедіи Чиконьини по Клейну [1]).

Федериго, герцогъ Поплей, проводитъ медовый мѣсяцъ съ молодою своею супругой Аловизіей. Эта женщина обладаетъ чарующею красотой, и скоро въ нее влюбляется слуга герцога, Родриго, безумной страсти котораго она, однако, не замѣчаетъ. Альфонсо, маркизъ di Rudiano, еще до замужества Аловизіи, однажды танцовалъ съ нею на балу и страстно въ нее влюбился, но не могъ открыть ей свое чувство. Случайно онъ охотится на землѣ герцога. Федериго приглашаетъ его къ себѣ въ замокъ и представляетъ своей женѣ. Альфонсо остается наединѣ съ Аловизіей, и между ними сейчасъ же начинается быстрый обмѣнъ страстныхъ восклицаній и вопросовъ, характеризующихъ манеру Чиконьини:

Маркизъ. О Боже! *Алоизія.* Увы! больно мнѣ! *М.* Что я вижу? *Ал.* Чт. я слышу? *М.* О, аглинская (sic) красота! *Ал.* О, свирѣпый любви огнь!.. *М*о Милостивая арцугиня! Многая имѣлъ бы вамъ сказать, но нынѣ больше того

---

[1]) Gesch. d. Dramas VI, 53—58.

не смогу, токмо что я называюсь вашимъ слугою. *Ал.* Господине маркизе! много бъ мнѣ съ вами говорить, но нынѣ довольно, что я рабынею вашею называюсь. *М.* Прости, прекрасная арцугиня! *Ал.* Прости, господине маркизе! *М.* Прошу, изволь выразумѣть. *Ал.* Прошу, изволь выслушать. *М.* Чего вы изволите? *Ал.* Что вы говорить хощете? *М.* Я ничего. *Ал.* И я ничего. *М.* О вы, бози! каковое сіе помѣшаніе! *Ал.* А я вамъ сердце мое открою, и т. д. [1]).

Родриго незамѣтно подкрадывается и подслушиваетъ ихъ любовное объясненіе и „обвязательство", и затѣмъ, мучимый ревностью, доноситъ обо всемъ герцогу. „Еслибы ты молчалъ" говоритъ послѣдній доносчику,—„я не былъ бы обезчещенъ. Теперь ты налагаешь на меня обязанность убить маркиза и герцогиню". „Вы исцѣлите этимъ свою честь", отвѣчаетъ Родриго. „Конечно, но я потеряю Аловизію, въ которой вся моя жизнь". Онъ посылаетъ Родриго въ жасминную бесѣдку, гдѣ любовники назначили свиданіе, но вслѣдъ затѣмъ слышитъ шумъ въ сосѣдней комнатѣ, стучится въ дверь, — оттуда выбѣгаетъ смущенная Аловизія. Герцогъ идетъ туда, находитъ спрятавшагося подъ кровать Альфонса и хочетъ его убить; но пистолетъ даетъ осѣчку; герцогъ даритъ маркизу жизнь и прогоняетъ его изъ замка. Оставшись одинъ, герцогъ говоритъ, что Родриго—единственный человѣкъ, которому извѣстенъ его позоръ, а потому шпіонъ долженъ умереть [2]). Родриго возвращается; герцогъ приказываетъ ему осмотрѣть комнату жены и убиваетъ его сзади. „Такъ-то всѣмъ бываетъ, которые устъ своихъ преодолѣть не могутъ", говоритъ герцогъ, и выбрасываетъ трупъ за окно, произнося двустишіе, въ которомъ заключается основной мотивъ піесы:

Ch' al fine il saggio dice,
Che per l'honore il tradimento lice [3]).

---

[1]) Русск. драм. произв., II, 204—208. Итальянскій текстъ почти совершенно соотвѣтствуетъ русскому:

M. O Dio! *A.* Ohimé! *M.* Che veggio? *A.* Che sento? *M.* Che beltà! *A.* Che ardore!.. *M.* Vi sarò servo. *A.* Jo ancilla. *M.* Parto, duchessa. *A.* Addio, o marchese. *M.* Sentite. *A.* Uditemi. *M.* Che? *A.* Cosa? *M.* Nulla. *A.* Niente. *M.* O Dio! *A.* Che confusione! *M.* Che sconvolgimento! (Послѣднее не понято переводчикомъ).

[2]) „Ну, уже нынѣ безчестіе мое никому больше не вѣдомо, кромѣ того, иже мнѣ то объявилъ. И для того я его устрою, чтобъ безчестіе мое затаено было" (218).

[3]) „Мудрецъ говоритъ, что для огражденія чести дозволительно и предательство".

Въ началѣ второго акта трагедіи мы видимъ герцогиню въ траурѣ. Герцогъ спрашиваетъ ее о причинѣ этого траура; она отвѣчаетъ, что, лишившись его любви, она считаетъ себя уже мертвою, и проситъ поразить ее кинжаломъ въ сердце. Герцогъ говоритъ, что помня ея прежнюю любовь, онъ щадитъ ея жизнь, но любить ее уже не можетъ [1]). Въ слѣдующемъ затѣмъ монологѣ (въ русской піесѣ его нѣтъ) герцогъ разсуждаетъ о мести. По его мнѣнію, лучше всего месть холодная: „Vendetta flemmatica io voglio", говоритъ онъ. Далѣе мы видимъ маркиза Альфонса, погруженнаго въ глубокую скорбь. Его мучаютъ угрызенія совѣсти. „Я вижу вокругъ себя разрушеніе", говоритъ онъ;—„смерть въ сердцѣ моемъ. О любовь! о герцогиня! о раскаяніе!" [2]).

Между тѣмъ герцогъ, рѣшившись отомстить хладнокровно, начинаетъ говорить женѣ о своей любви. „Я васъ люблю, герцогиня; вѣрите ли вы мнѣ?" „Мнѣ отрадно этому вѣрить". „Клянетесь ли вы быть мнѣ вѣрною?" „О, вѣчно!" „А я клянусь вѣчно любить васъ". Такъ готовится къ мести этотъ италіанскій Отелло. Герцогиня ждетъ его къ себѣ ночью, а онъ, между тѣмъ, приглашаетъ маркиза къ себѣ на ужинъ. Приносятъ два закрытыя блюда: на томъ, которое подаютъ маркизу, лежитъ портретъ герцогини; на блюдѣ герцога — кинжалъ. Альфонсо понимаетъ намѣреніе герцога и сильно смущается. „Недостаетъ еще вина", любезно говоритъ герцогъ разстроенному гостю. При этихъ словахъ входятъ четыре замаскированные человѣка, вооруженные алебардами. „Какія печальныя кушанья!" восклицаетъ Альфонсо. „Вы можете, однако, утѣшиться портретомъ герцогини", говоритъ ему герцогъ,—„пейте нектаръ изъ ея устъ". Маркизъ жалуется на варварство, съ какимъ обманули его довѣріе; алебардщики бросаются на него и убиваютъ его; герцогъ приказываетъ отнести трупъ въ заранѣе назначенное мѣсто и заключаетъ актъ своимъ любимымъ изреченіемъ: „Мудрецъ говоритъ, что для огражденія чести дозволительно и предательство" [3])

---

[1]) Въ русской піесѣ, въ отвѣтъ на мольбы Аловизіи о прощеніи, герцогъ говоритъ только: „О, противный фениксъ!" (или по другому списку: „О, противный гамаюне!") и уходитъ, а герцогиня произноситъ жалобный монологъ.

[2]) „Mi veggio le stragi d'intorno e rovine à canto, la morte nel cuore. O amore, o duchessa, o pentimento!"—„Любовь, учиненное злое преступленіе, страхъ, со отчаяніемъ содруженный, провожаютъ меня со всѣхъ сторонъ... О любовь! о арцугиня! о печальное покаяніе! Къ чему азъ приведенъ?" (229—230).

[3]) Это—именно та сцена, конца которой недостаетъ въ нашей рукописи.

Герцогиня, въ кругу своихъ дамъ, слушаетъ чтеніе модной въ то время піесы Гварини „Pastor fido“. Она замѣчаетъ, что это—совершеннѣйшее произведеніе нравится болѣе въ чтеніи, нежели на сценѣ; сравниваетъ свое положеніе съ положеніемъ Амариллы и проситъ дамъ прочесть ту сцену, въ которой Титиро оплакиваетъ позоръ своей дочери. „Довольно!“ говоритъ Аловизія;—„эти слова поражаютъ меня въ самое сердце. Не читайте болѣе!“ Входитъ герцогъ и, любезно привѣтствуя ее, спрашиваетъ, чѣмъ она занимается. Она вышиваетъ цвѣты. „Какіе?“—„Иммортели“ [1]). Герцогъ замѣчаетъ, что вѣтви кипариса были бы умѣстнѣе. „Хотите ли идти въ постель, супругъ мой?“ спрашиваетъ Аловизія. „Какъ будетъ угодно вашей свѣтлости“, отвѣчаетъ герцогъ [2]).

Послѣдняя сцена происходитъ въ спальнѣ. Герцогъ вытаскиваетъ изъ мѣшка трупъ Альфонса, кладетъ его на постель и задергиваетъ пологъ. Входитъ герцогиня въ ночномъ платьѣ; герцогъ нѣжно встрѣчаетъ ее. „Чего же вы ждете?“ спрашиваетъ она. „Чтобы вы шли въ постель“, отвѣчаетъ герцогъ, подавая ей зажженный факелъ и приказывая отдернуть пологъ. „Кровь стынетъ во мнѣ“, говоритъ Аловизія, предчувствуя бѣду. „Однако же, я знаю“, возражаетъ герцогъ,—„что нѣкогда вы радостно спѣшили къ этому ложу, чтобы вкушать блаженство на груди любовника“.—„О горькое воспоминаніе!.. Не насталъ ли, о Боже, часъ покаянія?“ „Поговорите же съ тѣмъ, кто лежитъ въ постели“. „Кто же лежитъ въ постели?“ „Тотъ, кто такъ васъ любилъ“. Герцогъ открываетъ пологъ; Аловизія видитъ трупъ Альфонса и въ глазахъ мужа читаетъ свой смертный приговоръ. Герцогъ объявляетъ ей, что только ея кровью можетъ быть смытъ его позоръ: „Эта сталь,

---

Герцогъ говоритъ: «Не надобно вамъ, господине маркизе, удивлятись, что такъ мало кушенья готовлено; но обнадеживаю васъ, что никогда вамъ никакое кушеніе укуснѣе не было, какъ то, котораго образецъ предъ собою имѣете. Но сіе кушеніе, которое предо мною“... (233). На этомъ сцена и прерывается; но что и въ нашей піесѣ она была доведена до конца, видно, вопервыхъ, изъ того, что въ перечнѣ дѣйствующихъ лицъ упомянуто „четыре машкаратчиковъ“, а вовторыхъ — изъ словъ Лентуло въ началѣ слѣдующей сцены: „То презрядное дѣйство! О бѣдный маркизъ, сколь зѣло худо въ гостѣхъ былъ еси!“ и т. д.

[1]) Въ русскомъ текстѣ: „Миртовое листвіе“.

[2]) „Арцугиня! Не изволите ль, чтобъ утѣшеніе наше употребляли?“ — „По вашему изволенію.“—„Я еще здѣсь на малое время въ комнатѣ моей помедлю.“— „И такъ я съ женскимъ своимъ поломъ (то-есть, съ своими дамами) прощусь“ (237).

поразившая твоего любовника, должна теперь умертвить и тебя, о моя безстыдная супруга! Поручи же свою душу небу!“ Она бросается къ его ногамъ и молитъ—не о милости, но о прощеніи. „Вотъ моя грудь, дорогой мой супругъ. Я жду твоего удара. Пусть душа искупитъ вину грѣшнаго тѣла“. „Умри же, Аловизія!“ восклицаетъ герцогъ, закалывая жену.—„Прощай! Поручаю тебя милосердію Божію, которое ты заслужила своимъ раскаяніемъ. Я не могу безъ слезъ смотрѣть на твою кончину“.. Замороженная месть этого „флегматика“ начинаетъ таять, и онъ заключаетъ трагедію слѣдующимъ обращеніемъ къ чести: „О глупая химера! къ чему приводишь ты насъ? И все-таки человѣкъ, носящій благородное имя, необходимо долженъ приносить чести подобныя жертвы, ибо въ концѣ концовъ, справедливо говоритъ мудрецъ, что для огражденія чести дозволительно и предательство“.

Содержаніе трагедіи Чиконьини подходило къ литературнымъ вкусамъ Фельтеновой труппы, такъ какъ эта трагедія по своему тону и пріемамъ стоитъ довольно близко къ типу Hauptactionen, господствовавшему на нѣмецкой сценѣ въ XVII столѣтіи. Не имѣя подъ руками текста трагедіи и пользуясь только пересказомъ Клейна, мы не можемъ рѣшить вопроса, на сколько нѣмецкая передѣлка отличалась отъ итальянскаго оригинала. По видимому, однако, эти отличія были незначительны и состояли, главнымъ образомъ, въ сокращеніяхъ. Такъ, въ русскомъ текстѣ „Честнаго измѣнника“ нѣтъ сцены чтенія „Pastor fido“. Съ другой стороны, какъ можно видѣть, изъ сравненія русскаго текста съ немногими, приведенными у Клейна, отрывками итальянскаго оригинала, въ нѣмецкой передѣлкѣ довольно вѣрно были соблюдены литературные пріемы и стиль флорентинскаго писателя. Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ русской піесы есть „веселый музыкантъ“ Лентуло, напоминающій „издѣвочнаго слугу“ Эрсила въ нашей „Софонизбѣ“,—одно изъ безчисленныхъ воплощеній итальянскаго арлекина, родного брата нѣмецкому Гансвурсту. Клейнъ не упоминаетъ объ этомъ лицѣ (какъ и о нѣкоторыхъ другихъ, напримѣръ, о Фидальбо, „вѣрномъ капитанѣ“ маркиза Альфонса); но самое имя Лентуло указываетъ, что эта роль не сочинена нѣмецкимъ передѣлывателемъ, а находилась уже у самого Чиконьини, который, по свидѣтельству современниковъ, любилъ перемѣшивать серьезныя сцены съ комическими. Далѣе, въ спискѣ дѣйствующихъ лицъ названъ Прологъ („Предисловіе“); но въ самой піесѣ „предисловіе“ состоитъ изъ цѣлой сцены, въ которой являются „духъ мар-

кизовъ, отъ Купида связанъ“ и Алоизія спящая. „Духъ маркизовъ“ поетъ довольно длинную арію, въ первой половинѣ которой три раза повторяется припѣвъ: „Попущеніе! ахъ! куда азъ несенъ буду?“ Далѣе, въ разныхъ мѣстахъ піесы, веселый музыкантъ Лентуло поетъ три небольшія пѣсенки. Эти музыкальныя вставки принадлежатъ, по всей вѣроятности, нѣмецкому передѣлывателю, и въ нихъ сказалось вліяніе господствовавшей въ то время моды на оперу. По крайней мѣрѣ, въ піесахъ Чиконьини не оказывается подобныхъ вставокъ. Въ русскомъ переводѣ всѣ эти пѣсни переданы прозой; но по нѣмецки онѣ, безъ сомнѣнія, были написаны стихами; по крайней мѣрѣ, одна изъ нихъ даетъ возможность легко возстановить нѣмецкія риѳмы [1]). Выше мы привели замѣчаніе о томъ, что Чиконьини нерѣдко прерывалъ прозаическую рѣчь стихами; примѣръ такого смѣшенія есть и въ нашей піесѣ: Алоизія, раскаиваясь въ своемъ преступленіи, въ длинномъ монологѣ разказываетъ, какъ сурово принялъ ее отецъ, хотѣвшій даже казнить ее за вѣроломство, и какъ герцогъ „пожаловалъ ее животомъ“ (то-есть, подарилъ ей жизнь). Она рѣшается облечься въ трауръ и „со слезами о грѣсѣхъ своихъ тужити“ и заключаетъ монологъ стихами:

Кто любовь не знаетъ,
Тотъ не знаетъ обманство:
Убо что жаромъ ся именуетъ,
Иного не приводитъ—токмо ужасное мученье.
Называютъ любовь богомъ,
Однакожь пуще мучитъ, нежели смерть.

Переводъ „Честнаго измѣнника“ изобилуетъ германизмами не менѣе предыдущей піесы [2]) и, можетъ быть, сдѣланъ тѣмъ же ли-

---

[1]) „Роги суть курантовъ товары; сіи деньги куются на всякій мѣсяцъ на весь годъ. Правда, всякій принужденъ ихъ носити тайно или явно. Роги суть курантовъ товары“. Въ оригиналѣ, вѣроятно, было: „Hörner sind currente *Waar*; далѣе—что-нибудь въ такомъ родѣ: sie sind bereit für's ganze *Jahr*, s'ist *wahr*, jeder muss sie tragen *gar*, heimlich oder *offenbar*.

[2]) Вотъ нѣсколько примѣровъ: Я ни во что почитаю любви бездѣліе, ибо оно *заячьею дробью* пострѣлено есть (mit Hasenschrott, 202); кавалеръ *отъ* высокихъ достоинствъ (203); *живи здраво* (lebe wohl, 204); услышали бъ вы мое *томленіе* (въ черновомъ: *грабежъ*=Erdrückung, 206); маркизъ *Ѳонъ-Родіано переломляетъ бракъ* (bricht die Ehe, 211); *браколомникъ*,—ица (исправлено: *прелюбодѣй*,—йница, Ehebrecher,—in, 216); я послѣ того *пропаду* (въ черновомъ: *къ разоренію пойду*=zu Grunde gehen werde, 211); *казна* моя (исправлено: *сокровище* мое, mein Schatz, 208), и пр.

цомъ, потому что и здѣсь встрѣчаются слѣды южно-русскаго произношенія и нѣсколько польско-русскихъ словъ: укуснѣе (233); преизряднимъ, шляхетный (198); огородъ (ogród, садъ, 204); власную (217); адскій чищецъ (огонь, 229); костельный (въ черновомъ: церковный; очевидно, это слово сочтено было за неумѣстное въ нѣмецкой піесѣ; 231); шкодитъ (234); матухна (235); вполѣ (wpół, на половину, 235). Изъ отдѣльныхъ выраженій заслуживаютъ вниманія: названіе бала—балетомъ (имѣлъ честь танцовать съ нею на балетѣ, 202) и употребленіе глагола нишкнуть вм. молчать (217, 219). Русскій языкъ того времени, совершенно не приспособленный къ передачѣ патетическихъ монологовъ и изысканныхъ любовныхъ объясненій, при всей добросовѣстности переводчиковъ польскаго приказа, былъ въ ихъ рукахъ слишкомъ грубымъ и тупымъ орудіемъ, между тѣмъ какъ во всѣхъ европейскихъ литературахъ XVII вѣка поэтическій языкъ былъ доведенъ до крайней утонченности и вычурности. Вслѣдствіе этого неустранимаго противорѣчія, переводъ очень часто оказывался совершенно непосильною, невозможною работой, и чѣмъ изысканнѣе былъ оригиналъ, тѣмъ топорнѣе выходила русская его передача. Высоко комическое впечатлѣніе производятъ, напримѣръ, сентиментальныя рѣчи „арцуга" къ своей супругѣ, вродѣ слѣдующихъ:

„Удовольствованія полное время, когда мы веселость весны безъ препятія и овощь любви безъ зазрѣнія употреблять могли. Пріиди, любовь моя! Поволь чрезъ смотрѣніе нашихъ цвѣтовъ очеса и чрезъ изрядное волелі чувствованія нашего наполнить", и т. д. (198).

Иногда въ подобныхъ случаяхъ русскій переводъ обращался въ полнѣйшую безсмыслицу. За то „издѣвочныя" рѣчи и грубо-комическія выходки шутовскихъ персонъ передавались обыкновенно съ замѣчательнымъ искусствомъ: видно, что здѣсь переводчикъ вполнѣ овладѣвалъ и оригиналомъ, и собственнымъ языкомъ.

Комедія „Принцъ Пикель-Гярингъ (скоморохъ), или Жоделетъ самый свой тюрьмовый заключникъ" [1]) представляетъ собою любопытный образчикъ Гансвурстіады. Старинная шутовская персона, въ „англійскихъ" комедіяхъ чаще всего называвшаяся Пикельгерингомъ, является здѣсь съ именемъ одного изъ очень популярныхъ

[1]) Рукоп. Имп. П. Б-ки, Q. XIV. 10; Русск. драм. пр., II, 105—195; ср. I, XXXV—XXXVI; *Пекарскій*, I, 461—462.

типовъ французской комедіи XVII вѣка. Jodelet [1])—сценическое имя даровитаго комика Julien Bedeau, подвизавшагося на парижской сценѣ въ продолженіе цѣлаго полустолѣтія и успѣвшаго пріобрѣсти громкую извѣстность, какъ создатель характерной комической маски. Еще очень молодымъ человѣкомъ вступилъ онъ, въ 1610 году, на сцену театра du Marais, а въ самомъ концѣ 50-хъ годовъ перешелъ оттуда въ труппу Мольера и умеръ въ мартѣ 1660 года. Послѣдняя четверть XVI и первая половина XVII вѣка были во Франціи эпохою процвѣтанія италіанской комической импровизаціи (commedia dell' arte), имѣвшей большое вліяніе на французскую комедію того времени. Характерные типы commedia dell' arte пріобрѣтали право гражданства на французской сценѣ и получали здѣсь дальнѣйшее развитіе. Жюльенъ Бедо овладѣлъ однимъ изъ этихъ типовъ, именно—фигурою „издѣвочнаго слуги“ (Scapino, Brighella, Beltrame) и подъ именемъ Жоделета создалъ изъ него новую шутовскую персону. Жоделетъ—глупый и въ то же время плутоватый слуга, который постоянно является переодѣтымъ, въ роляхъ и положеніяхъ, не соотвѣтствующихъ его лакейскому званію. Онъ выступаетъ на сцену въ черномъ костюмѣ, похожемъ на костюмъ Бельтрама [2]) и еще болѣе оттѣнявшемъ блѣдность его лица, обсыпаннаго мукою (enfariné), по обычаю старинныхъ фарсеровъ, до сихъ поръ удержавшемуся у клоуновъ цирка [3]). У Жоделета были большіе усы и узкая борода клиномъ; въ своихъ движеніяхъ онъ отличался нѣкоторою величественностью. Мольеръ еще болѣе оттѣнилъ эту важность Жоделета, поставивъ его (въ Précieuses ridicules) рядомъ съ вертлявымъ и неугомоннымъ Маскарилемъ. Мольеръ же очень прозрачно намекаетъ и на причины гнусливости, составляющей, вмѣстѣ съ некрасивою наружностью, одинъ изъ отличительныхъ признаковъ этого комическаго персонажа [4]).

---

[1]) *Herrmann Fritsche*. Ein Namenbuch zu Molière's Werken, 2-te Ausg. (Berl. 1887), 130—131.

[2]) Костюмъ Бельтрама состоялъ изъ сѣраго суконнаго казакина съ такими же штанами и не накрахмаленнымъ полотнянымъ воротничкомъ; на кожаномъ поясѣ, спереди,—сумочка, похожая на патронташъ. *L. Moland*, Molière et la comédie italienne (P. 1867), 146; Бельтрамъ изображенъ на приложенномъ тутъ же рисункѣ.

[3]) У Лафонтена въ одномъ балетѣ говорится о мельникѣ:

Le meunier semble un *Jodelet*
Fariné d'étrange manière.

Fritsche, l. c.

[4]) Je ne fais que sortir de maladie. Préc. Rid., sc. 13.

Таланту Бедо были обязаны своимъ успѣхомъ очень многія комедіи XVII вѣка (между прочимъ „Лжецъ“ Корнеля). Скарронъ первый написалъ для него піесу, въ которой Жоделету была дана главная роль. Это передѣланная съ испанскаго комедія Jodelet ou le maître-valet (1645); друга комедія того же писателя носитъ названіе: „Jodelet-duelliste“ (1646). Примѣру Скаррона послѣдовали и другіе французскіе писатели: д'Увилль въ комедіи Jodelet astrologue, Брекуръ—La feinte morte de Jodelet и Мольеръ, включившій „виконта Жоделета“ въ число дѣйствующихъ лицъ „Précieuses ridicules“; Томасъ Корнель предоставилъ ему главную роль въ комедіи Jodelet prince ou le geolier de soi-même. Содержаніе этой піесы (1655) взято Корнелемъ изъ комедіи Кальдерона El Alcaide de si mismo, которая была почти одновременно переработана Скарромомъ (Le gardien de soi-même) и итальянскими актерами, сдѣлавшими изъ нея нѣсколько комедій dell'arte, напримѣръ: Arlecchino cavaliere per accidente, Arlecchino creduto principe, и т. п. [1]). Въ 1681 году во Флоренціи явилась комедія Melani: Carceriere di se medesimo, а годомъ раньше въ Гамбургѣ была представлена нѣмецкая опера: Der närrische Prinz Jodelet, oder sein Selbstgefangener [2]). Фельтеновская труппа не замедлила воспользоваться этимъ сюжетомъ: въ ея репертуарѣ, какъ извѣстно, находилась піеса Prinz-Pickelhering, которая въ свое время считалась даже знаменитою [3]). Съ этою-то піесою, въ русскомъ, наскоро приготовленномъ переводѣ, мы, по всей вѣроятности, и имѣемъ дѣло.

„Принцъ Пикель-Гярингъ или Жоделетъ“ представляетъ собою переработку названной выше комедіи Томаса Корнеля, которая, въ свою очередь, заимствована изъ піесы Кальдерона. Такимъ образомъ, въ основѣ нашей піесы лежитъ испанская комедія, которая, по изслѣдованію Шака [4]), представляетъ произведеніе совершенно оригинальное, вполнѣ принадлежащее фантазіи Кальдерона. Содержаніе этой комедіи слѣдующее:

---

[1]) *Moland*, o. c., 269—274, 369 № 19, 370 № 10.

[2]) Deutsche Oper in 5 Acten, mit Prolog. Text v. *Matsen*, nach dem französischen umgedichtet, Musik v. *Franck*. Та же опера, съ новой музыкой *Кайзера*, была поставлена въ Гамбургѣ въ 1726 году. См. *Allgem. Musik-Zeitung* 1877, S. 449; *Gödecke*, III², 333, 338; *Lindner*, Die erste stehende deutsche Oper, Berl. 1855, S. 190.

[3]) *Flögel-Ebeling*, o. c., 175.

[4]) *Schack*, Gesch. der dram. Literatur und Kunst in Spanien, III (Lpz. 1846), 217—218.

Сицилiанскiй принцъ Федерико убилъ на турнирѣ въ Неаполѣ королевскаго племянника и, спасаясь отъ преслѣдованiя, бѣжалъ. Въ Неаполѣ неизвѣстно имя убiйцы, такъ какъ принцъ былъ на турнирѣ инкогнито и съ опущеннымъ забраломъ; его видѣла только дочь короля, инфанта Маргарита, въ которую онъ влюбленъ и съ которою передъ турниромъ имѣлъ свиданiе. Чтобъ удобнѣе скрыться, онъ бросаетъ въ лѣсу свое платье и вооруженiе и одѣвается въ нищенскiй костюмъ; въ этомъ костюмѣ онъ приходитъ въ замокъ одной знатной дамы и проситъ у нея прiюта, говоря, что его ограбили разбойники; владѣтельница замка не только даетъ ему прiютъ, но и назначаетъ его своимъ интендантомъ. При этомъ Федерико съ ужасомъ узнаетъ, что его благодѣтельница—принцесса Елена, сестра убитаго имъ принца, и что она употребляетъ всѣ усилiя, чтобы разыскать убiйцу. Съ своей стороны, и король также его разыскиваетъ.

Между тѣмъ, глуповатый, но веселый крестьянинъ Бенито находитъ въ лѣсу брошенное принцемъ платье и надѣваетъ его, чтобы пощеголять передъ товарищами и передъ своею подругой Антоной. Солдаты, которые, по приказу короля, всюду ищутъ убiйцу, хватаютъ Бенито и ведутъ ко двору; его крестьянскiя манеры и рѣчи считаются за притворство, и король, увѣренный, что передъ нимъ находится Федерико, отсылаетъ его въ замокъ принцессы Елены, чтобы содержать его тамъ, какъ плѣнника, до выясненiя дѣла. Надзоръ за нимъ Елена поручаетъ своему новому интенданту, то-есть, настоящему Федерико, который, такимъ образомъ, и становится „стражемъ самого себя“ (el alcaide de sí mismo). Инфанта Маргарита, узнавъ о мѣстѣ заключенiя своего возлюбленнаго, является въ замокъ Елены, чтобы съ нимъ видѣться, и во время этого свиданiя Федерико разыгрываетъ роль заключеннаго. Послѣ цѣлаго ряда забавныхъ qui pro quo, инфанта выпрашиваетъ своему возлюбленному прощенiе короля, все разъясняется и дѣло кончается свадьбой [1]).

Въ этой комедiи Кальдерона главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является Федерико, „стражъ самого себя“, между тѣмъ какъ простоватый Бенито занимаетъ совершенно второстепенное мѣсто, и весь его комизмъ заключается въ противорѣчiи его фигуры съ тѣмъ положенiемъ, въ какое она поставлена, и въ томъ, что онъ постоянно перевираетъ собственныя имена: вмѣсто Federico de Sicilia онъ говоритъ Fueborrico de Cecilia, Fray Francisco de Sencilla, Freno rico de Cecina и т. п.,

[1]) Biblioteca de autores españoles, t. 9 (Madr. 1855), p. 511—528.

вмѣсто Diana—doña Ana, вмѣсто Neron—fanfaron, вмѣсто Sardanapalo—sardina de palo и т. п. Въ Jodelet prince Корнеля комическое лицо Жоделета имѣетъ уже больше значенія, роль его болѣе развита и выдвинута впередъ, чѣмъ соотвѣтствующая роль въ комедіи Кальдерона; но центральнымъ лицомъ все-таки остается принцъ Fédéric и на первомъ планѣ стоятъ его отношенія къ инфантѣ Лаурѣ (замѣнившей собою Кальдеронову Маргариту). Въ нашей піесѣ, передѣланной, какъ сказано, изъ комедіи Корнеля, на оборотъ, именно скомороху Жоделету предоставлена главная, первенствующая роль: всѣ сцены, въ которыхъ онъ участвуетъ, и всѣ его рѣчи значительно распространены, а сцены, въ которыхъ его нѣтъ, или вовсе отброшены, или сокращены до такой степени, что не зная піесъ Кальдерона и Корнеля, мы были бы лишены даже возможности понять ходъ дѣйствія нашей комедіи [1]). Эта непонятность еще увеличивается вслѣдствіе того, что въ нашей піесѣ инфанта Лаура и принцесса Изабелла (Кальдеронова Елена) смѣшаны между собою: въ первомъ дѣйствѣ и начальныхъ шести сѣняхъ второго—Изабелла является дочерью Неаполитанскаго короля, то-есть, инфантой, а начиная съ 7-й сѣни второго дѣйства инфанта называется Лаурой; въ самомъ концѣ піесы королевская дочь опять носитъ имя Изабеллы и выходитъ за Фридриха, который передъ тѣмъ все время объяснялся въ любви съ Лаурой. Получается такая путаница, въ которой невозможно что-либо разобрать: видно только, что или передѣлка корнелевской піесы была исполнена слишкомъ торопливо и главное вниманіе было обращено только на роль Жоделета, или же наша рукопись представляетъ переводъ черноваго, не исправленнаго списка нѣмецкой комедіи. Послѣднее, кажется, вѣрнѣе, потому что въ рукописи многія реплики и даже цѣлыя сцены (какъ съ участіемъ Жоделета, такъ и безъ него) или остались не дописанными, или только намѣчены первыми словами. Можетъ быть, впрочемъ, здѣсь мы имѣемъ дѣло съ остаткомъ такъ-называемой „перечневой“ комедіи, въ кото-

[1]) Комедія Корнеля состоитъ изъ пяти актовъ, заключающихъ въ себѣ, въ суммѣ, 38 явленій; въ нашей піесѣ 19 сѣней; впрочемъ, счетъ ихъ перепутанъ и послѣ 3-го дѣйства прямо слѣдуетъ 5-е: трудно рѣшить, пропускъ это или описка; вѣроятнѣе послѣднее, потому что три послѣднія явленія IV акта Корнелевой комедіи вполнѣ соотвѣтствуютъ первымъ тремъ сѣнямъ третьяго дѣйства нашей піесы (стр. 165—177). Наперсницы двухъ принцессъ, Юлія и Флора (обѣ онѣ соотвѣтствуютъ Кальдероновой Сераѳинѣ) въ нашей піесѣ отсутствуютъ.

рой намѣчался только планъ дѣйствія, и актерамъ предоставлялас полная свобода импровизаціи. Комедія „Prinz Pickelhäring“ въ репертуарѣ Фельтена считалась одною изъ знаменктѣйшихъ піесъ; понятно, что такую піесу труппа должна была особенно оберегать отъ опаснаго любопытства конкуррентовъ и подражателей; потому очень вѣроятно, что ея нѣмецкій оригиналъ представлялъ лишь общее, „перечневое“ изложеніе сюжета. Въ Москвѣ отъ Кунста потребовали, чтобъ онъ представилъ въ посольскій приказъ свою комедію на письмѣ; въ виду этого, наскоро, кое-какъ, съ пропусками и ошибками, былъ изготовленъ списокъ, а съ него сдѣланъ и русскій переводъ. Таково, на нашъ взглядъ, наиболѣе вѣроятное объясненіе пропусковъ и недомолвокъ нашей рукописи.

Жоделетъ-Пикельгерингъ, являясь главнымъ дѣйствующимъ лицомъ нашей комедіи, развертывается на сценѣ во всей своей красѣ (или, лучше сказать, во всемъ своемъ безобразіи). „Самый свой тюрьмовый заключникъ“ почти совсѣмъ исчезъ изъ глазъ зрителей; передъ ними уцѣлѣлъ одинъ нѣмецкій скоморохъ. Нашему времени непонятна самая возможность представленія на сценѣ этой оргіи грязнаго шутовства, на которую благосклонно и съ интересомъ смотрѣли въ XVII вѣкѣ при нѣмецкихъ дворахъ. Въ комедіи Кунста „мало было пристоинства“, и говоря это, переводчики посольскаго приказа были совершенно правы“ [1]). Изъ устъ Жоделета постоянно сыплются самыя грубыя циническія шутки и пошлые каламбуры, составляющіе яркій контрастъ съ тою (весьма, впрочемъ, слабою) тѣнью рыцарскаго и придворнаго тона, которая уцѣлѣла въ комедіи. Герой балаганнаго фарса, въ который превратилась на нѣмецкой сценѣ чинная и складная піеса французскаго писателя, всячески ломается, рыгаетъ, ковыряетъ въ зубахъ и даритъ затѣмъ свою зубочистку принцессѣ, ругается, дерется и т. д. [2]). Эта растянутая и

[1]) Слова *Н. С. Тихонравова*, I, XXXVI.

[2]) Потасовки и пощечины считались въ то время однимъ изъ необходимыхъ комическихъ эффектовъ. Припомнимъ, съ какою щедростью расточаются онѣ у Мольера и даже у Гольберга, не говоря ужъ о народной сценѣ; гансвурстіада безъ нихъ была просто немыслима. Въ театрахъ того времени выработался даже особенный тарифъ, въ силу котораго актеръ долженъ былъ получать по гульдену за каждый ударъ, наносимый ему на сценѣ; изъ этого тарифа не исключалась даже знаменитая пощечина, получаемая Сидомъ... Конечно, это условіе соблюдалось только въ театрахъ, обладавшихъ извѣстною зажиточностью; въ большинствѣ же странствующихъ труппъ нормальнымъ тарифомъ было „побоевъ сколько хочешь, а денегъ ни гроша“. *Prutz*, Vorles., 214.

ничѣмъ не сдерживаемая гансвурстіада можетъ служить хорошимъ образцомъ комическихъ сценъ нѣмецкаго народнаго театра XVII столѣтія: для публики этого театра и въ ужасномъ, и въ смѣшномъ нужны были самыя рѣзкія, вопіющія крайности, съ одной стороны—каннибальская бойня, съ другой—безшабашная вульгарность. У насъ подобныя вещи не привыкли видѣть на сценѣ, потому что и самая сцена только что еще зачиналась, и Петръ Великій былъ не особенно доволенъ подобными представленіями. По словамъ Бассевича [1]), театръ первыхъ годовъ XVIII столѣтія былъ „сборищемъ площадныхъ фарсовъ, гдѣ удачное выраженіе и ловкая сатира затеривались въ безобразной смѣси романическихъ чувствъ, разглагольствованій, декламируемыхъ королями и рыцарями, съ шутовствомъ гансвурстовъ, ихъ наперсниковъ. Вкусъ императора, всегда вѣрный и здравый, даже въ искусствахъ, не совсѣмъ ему знакомыхъ, побудилъ его обѣщать премію актерамъ, если они дадутъ трогательную піесу, безъ этой любви, которую всюду навязываютъ (что надоѣдало царю) и, веселый фарсъ безъ шутовства. Конечно, представленныя по этому случаю піесы не удались, но для поощренія ихъ все-таки выдана была награда“.

Многія шутки нашего Жоделета имѣютъ характеръ литературный Такъ, онъ любитъ каламбуры, основанные на переиначиваніи именъ: „Какъ тебя зовутъ?“ спрашиваетъ онъ каммергера. „Октавіаномъ“. „Павіаномъ? то скаредное имя; я лучше тебя хотѣлъ называть облезяною, нежели Павіаномъ“ (143—144). Въ другомъ мѣстѣ тотъ же Октавіанъ говоритъ ему: „Въ началѣ я у вашего величества былъ секретаріусъ“. Жоделетъ спрашиваетъ: „Аль ты тотъ человѣкъ, который единожды въ секретъ упалъ?“ И переводчикъ чтобы не оставалось никакого сомнѣнія въ значеніи этого слова, тутъ же и поясняетъ его соотвѣтствующимъ русскимъ выраженіемъ (141). Подобно своему испанскому прототипу, Бенито [2]), нашъ Жоделетъ пе-

---

[1]) *Пекарскій*, 432.

[2]) Замѣчательно, что въ комедіи Корнеля этотъ комическій эффектъ отсутствуетъ. Въ нашей піесѣ есть еще и другая черта, сближающая ее съ отдаленнымъ испанскимъ оригиналомъ: одѣвшись въ платье Фридриха и взявъ его оружіе, Жоделетъ говоритъ своему пріятелю Пашкалу: „Гляди на меня теперь: не подобенъ ли я рыцарю Георгію, который змію закололъ? А въ дѣйствѣ пройду чужимъ рыцаремъ и назовуся рыцаремъ съ завороженнымъ оружіемъ“ (117). У Корнеля, въ соотвѣствующихъ стихахъ, Георгій не упоминается; тамъ сказано просто: „Suivant des grands guerriers les traces si vantées, je suis le chevalier

ревираетъ имена: инфанта называетъ елефантомъ (183), бога Марса—Марценною (168), Нептуна—Кинтурусомъ (190); далѣе, онъ любитъ щегольнуть латынью, употребляя такія выраженія, какъ: „виксъ кредо“ (193), „то противъ всего корпусу юрисъ“ (140), „то чрезъ парентезинъ (вмѣщеніе) говорено“ (166) и т. п. Наконецъ, въ рѣчахъ Жоделета есть намеки и на литературныя произведенія,—спеціально на народныя лубочныя книжки. Такъ, при первомъ же своемъ появленіи на сцену, онъ сообщаетъ Пашкалу, что недавно читалъ „книжицу прозваніемъ Рамазка Лисенокъ и видѣлъ въ ней, какъ лисицы похаживаютъ въ изрядныхъ кружевныхъ платьяхъ и въ желтыхъ ферезеяхъ“. Далѣе онъ сообщаетъ кое-что и о содержаніи „книжицы“: „Вѣдаю, будто Рамазка лисенокъ возлюбилъ овогда колбасъ, великимъ желаніемъ хотѣлъ устомъ своимъ съ ними переговорить и объявилъ любовь желудка своего возмущенною грамотою“ (слѣдуетъ изложеніе „грамоты“, 109). Безъ сомнѣнія, дѣло идетъ объ одномъ изъ безчисленныхъ изданій извѣстной народной книжки о Reineke Fuchs съ гравированными изображеніями [1]). Далѣе, пародируя въ циническомъ тонѣ напыщенно-сентиментальныя объясненія въ любви, Жоделетъ спрашиваетъ: „Что тебѣ мнится, Пашкалъ? Не всѣ ли сердцапроходительныя рѣчи суть? Цѣлъ ли ты? Овогда лучше между возлюбленныхъ людей въ книжицѣ Прекрасная Магдалыне...“ (114). Здѣсь разумѣется „Исторія о храбромъ князѣ Петрѣ Златыхъ-Ключахъ и о прекрасной королевнѣ Магиленѣ Неаполитанской“, французскій рыцарскій романъ, извѣстный въ нашей литературѣ съ конца XVII столѣтія, а въ XVIII перешедшій даже въ лубочныя картинки. На западѣ этотъ романъ былъ переведенъ на всѣ языки и имѣлъ множество изданій [2]); по увлекательности разказа, нѣжности выраженій и силѣ чувства онъ представляется однимъ изъ наиболѣе поэтическихъ произведеній средневѣковой повѣствовательной литературы. Жоделетъ, представляя Пашкалу, какъ сталъ бы онъ объясняться въ любви, пародируетъ нѣжныя „сердцапроходительныя“ рѣчи, съ какими провансальскій рыцарь Петръ обращается къ своей

---

aux armes enchantées“; у Кальдерона же Бенито говоритъ: „Pues Antona, que dira? Que só con figura extraña San Jorje Mata-la-arana“ (o. c., 516). Эти совпаденія наводятъ на мысль, что, можетъ быть, нѣмецкій передѣлыватель зналъ, кромѣ Корнеля, и піесу Кальдерона.

[1]) Объ этихъ изданіяхъ см. *Gödecke*, I², 482—3.

[2]) *Bobertag*, Gesch. d. Rom., I, 74; *Gödecke*, II, 20· *Пыпинъ*, Очеркъ, 233—237; *Ровинскій*, Нар. карт., I, 116; IV, 152.

возлюбленной Магелонѣ [1]). Далѣе въ словахъ Жоделета есть намеки на астрологію („знатно, что ты подъ песочнымъ мѣсяцемъ родился", 116), альманахи, календари и т. д. Вообще, эта роль въ нашей піесѣ, очень мало похожая на соотвѣтствующую роль у Корнеля, обнаруживаетъ въ авторѣ человѣка съ нѣкоторымъ литературнымъ образованіемъ, и притомъ—человѣка, имѣвшаго въ виду не совсѣмъ безграмотную публику.

Что касается до перевода, то онъ по стилю и манерѣ одинаковъ съ двумя предыдущими. Здѣсь мы также встрѣчаемъ полонизмы [2]), слѣды южно-русскаго произношенія [3]) и множество германизмовъ въ отдѣльныхъ словахъ и цѣлыхъ выраженіяхъ [4]). Весьма вѣроятно, что переводчикомъ всѣхъ трехъ разобранныхъ нами пьесъ было одно и то же лицо, тѣмъ болѣе, что въ то время, къ которому эти піесы относятся, переводчиковъ въ посольскомъ приказѣ было очень не много. Однажды Головинъ, доносятъ царю о затрудненіяхъ при выборѣ посла въ Римъ, писалъ, между прочимъ, что въ Москвѣ въ 1706 году, кромѣ

---

[1]) Рѣчи Жоделета—въ такомъ родѣ: „Шамаданъ (чемоданъ) моихъ возлюбленныхъ мыслей! Непобѣдимая корчма любительной пряжки! Твои стрѣльныя пищали огневыхъ глазъ твоихъ черезъ многоличную стрѣльбу сѣмо и овамо черезъ тѣлесную замутили.... Увы! не загородите къ сердцу приступнымъ прогономъ благорѣчей моей путь и переправу, но пропустите ихъ чрезъ калитку ушей вашихъ въ караулъ сердца вашего. Обнадеживаю васъ, моя маленькая поросенка" и т. д. (113—114).

[2]) *Шурмованіе* (поединокъ), *шурмоваться* (szermować, 106, 127, 136, 154, 168)—слово, встрѣчающееся и въ лубочныхъ текстахъ начала прошлаго столѣтія (*Ровинскій*, I, 118); *жарта* (124, 185); *облуда* (=притворство, 153) и т. п.

[3]) *Укусенъ* (=вкусенъ, 166); *домишляешь* (185). Въ двухъ словахъ вмѣсто *ш* *с*: *кро́сичка* (=крошечка, 188) и *стучки* (190; но *штуки*, 111).

[4]) Приводимъ наиболѣе характерные: *Пошли* лучше (gehen wir besser, 108, 145, 165); *поставь* имъ поклонъ (bestelle Ihnen Gruss, 112); ты добрѣ глубоко *въ заячье сало вступилъ* (du hast in's Hasenfett getreten=ты большой дуракъ 115); *статъ* (Hofstaat, 126); *предложенное* убивство (=преднамѣренное, vorsätzlich, 128); *въ контру* играть (contra spielen, играть на квитъ, 131); я будто *шаръ венцеръ* (Scherwenzel, валетъ, 138); принцъ *Покельфлейшъ* (Pokelfleisch, солонина, 167); *ротъ держи* (halt's Maul, 188) и мн. др. Отмѣтимъ также слова и выраженія, показавшіяся намъ почему-либо замѣчательными: *станы* (=состояніе, платье, а иногда=штаны, 108, 120, 122); *замденный* (? замденнымъ добромъ прострѣлена 113); *картельный* (вызывающій на поединокъ, 114); *марманную* (? аще тя на круговую марманную обвожу, 115); *схожденіе* (=турниръ, 128); *торгумётъ* (=метущій рынокъ, 137); *цыркаль* (=веркало, 138); *камарниръ*, *комарный* чинъ (=Kammerherr, 170, 174); *тинтякъ* (? онъ прямый глупый тинтякъ, 187).

переводчика латинскаго языка да двухъ молодыхъ подъячихъ, знающихъ иностранные языки, никого не было [1]).

Въ числѣ піесъ, игранныхъ труппою Фельтена въ 1690 году въ Торгау, находилась комедія: Don Juan, oder des Don Pedro Todtengastmahl [2]). По всей вѣроятности, именно эта комедія была переведена на русскій языкъ подъ заглавіемъ: „Донъ Педро, почитанный шляхта и Амариллисъ, дочь его" (или, по другому названію, „Комедія о донъ-Янѣ и донъ Педрѣ"). Отъ нея дошло до насъ только послѣднее (пятое) дѣйство [3]).

Легенда о Донъ-Жуанѣ, получившая въ европейской литературѣ такое широкое распространеніе, какъ извѣстно, впервые была обработана въ драматической формѣ Габріэлемъ Теллезомъ (Tirso de Molina, „El burlador de Sevilla y convidado de piedra", 1634). Въ 1652 году въ Неаполѣ явилась италіанская передѣлка драмы Теллеза, подъ тѣмъ же заглавіемъ „Il convitato di pietra", принадлежащая перу Onofrio Giliberti da Solofra. Піеса Джилиберти вызвала въ италіанской литературѣ XVII вѣка цѣлый рядъ подражаній и передѣлокъ (между прочимъ, извѣстный уже намъ Чиконьини, авторъ „Честнаго измѣнника", сдѣлалъ изъ нея въ 1662 г. „opera famosissima ed exemplare"); ею не замедлили овладѣть и странствующія труппы италіанскихъ актеровъ, которыя занесли ее и во Францію: всего пять лѣтъ спустя послѣ появленія піесы Джилиберти, въ 1657 году, италіанцы уже разыгрывали ее въ Парижѣ, на театрѣ Petit Bourbon, конечно, приспособивъ ея содержаніе къ требованіямъ commedia dell'arte [4]). Въ слѣдующемъ году Dorimond, одинъ изъ актеровъ труппы de Mademoiselle (племянницы Людовика XIII), передѣлалъ піесу Джилиберти въ плохіе французскіе стихи, при чемъ въ самомъ заглавіи была допущена ошибка, не исправленная позднѣйшими писателями (въ томъ числѣ и Мольеромъ): именно, слово convitato (гость) было понято, какъ convito (пиръ), и благодаря этому заглавіе было передано Le festin de Pierre [5]). Имя Пьера

---

[1]) *Пекарскій*, I, 187.

[2]) *Devrient*, I, 263.

[3]) Русск. драм. пр. II, 240 — 249; ср. I, стр. XXXVII. Еще раньше напечатано *Пекарскимъ*, I, 468 — 474, по той же рукописи Публ. б-ки, Q. XIV. 10.

[4]) Анализъ этой передѣлки см. у *Moland*, Molière et la comédie italienne 191—208.

[5]) Любопытно, что недоразумѣніе, возникшее вслѣдствіе этой ошибки переводчика (а можетъ быть, описки въ рукописномъ текстѣ италіанскаго подлин-

(или Педро), явившееся благодаря этой случайности, было дано— прежде безыменному — командору, котораго убиваетъ Донъ-Жуанъ, соблазнитель его дочери. Подъ тѣмъ же заглавіемъ (Le festin de Pierre ou le fils criminel) явилась въ 1659 году „трагикомедія" другого актера (de la troupe Royale), de Villiers, которая вскорѣ сдѣлалась ходячею провинціальною піесою. Эта „трагикомедія" [1]) представляетъ уже не передѣлку, а стихотворный переводъ піесы Джилиберти, съ незначительными измѣненіями въ именахъ дѣйствующихъ лицъ и въ расположеніи сценъ. Эта-то піеса, по всей вѣроятности, послужила оригиналомъ для нѣмецкой переработки, заглавіе которой, приведенное выше, совпадаетъ съ заглавіями Доримона и де Виллье. Заключаемъ такъ потому, что въ трагикомедіи послѣдняго „издѣвочный слуга" Донъ-Жуана впервые названъ Филипиномъ,—имя, оставшееся за нимъ и въ нашемъ отрывкѣ, между тѣмъ какъ у Доримона онъ носитъ еще италіанское имя Бригеллы. По словамъ Фурнеля [2]), имя Филипина во второй половинѣ XVII столѣтія было обычнымъ именемъ комическихъ слугъ, и какъ Бедо назывался по сценѣ Жоделетомъ, такъ и де-Виллье носилъ прозвище Филипина, конечно, потому, что самъ игралъ эту роль во многихъ комедіяхъ. Въ пьесѣ Мольера (Don Juan, ou le festin de Pierre. 1665) Филипинъ замѣненъ Сганарелемъ, но характеръ его остался почти безъ измѣненій.

Такимъ образомъ, наша комедія о Донъ-Янѣ и Донъ-Педрѣ оказывается переводомъ нѣмецкой передѣлки перваго по времени „Донъ-Жуана", представленнаго на французской сценѣ [3]) и вскорѣ затѣмъ сдѣлавшагося достояніемъ нѣмецкихъ бродячихъ труппъ. Съ переходомъ на нѣмецкую сцену „Донъ-Жуанъ", конечно, явился въ новой обстановкѣ, испытавъ на себѣ тѣ пріемы, которые прилагались ру-

---

ника піесы), было устранено только Пушкинымъ, который возвратилъ піесѣ ея старое, вѣрное заглавіе: „Каменный гость". Всѣ другіе драматурги, писавшіе на эту тему (кромѣ, разумѣется, италіанцевъ), неизмѣнно повторяли ошибку Доримона, если не называли своихъ піесъ просто именемъ Донъ-Жуана. См. библіографію Донъ-Жуана, *К. Званцова*, въ *Муз. и Театр. Вѣстникѣ* 1859, №№ 6—9.

[1]) Ея анализъ у *Parfait*. Hist. du théâtre fr., VIII, 255—264.

[2]) *V. Fournel*, Les contemporains de Molière, I, 8.

[3]) Піеса Доримона, написанная годомъ раньше трагикомедіи де-Виллье, была представлена только въ 1661 году (и тогда же напечатана), между тѣмъ какъ де-Виллье уже въ 1659 г. успѣлъ поставить свою трагикомедію на сцену Hôtel de Bourgogne.

ководителями этой сцены ко всѣмъ піесамъ, попадавшимъ въ ихъ руки: сущность его осталась та же, но нравоучительныя разсужденія, точно такъ же какъ и сцены, замедлявшія ходъ дѣйствія, были откинуты, а комическій элементъ усиленъ. Филипинъ побратался съ нѣмецкимъ Гансвурстомъ и сначала многое у него перенялъ, а потомъ и совсѣмъ уступилъ ему свое мѣсто. Въ кукольныхъ комедіяхъ, куда съ теченіемъ времени переселился „Донъ-Жуанъ", слугой его является уже Гансвурстъ.

Главныя дѣйствующія лица въ трагикомедіи де-Вилльe, въ нѣмецкихъ кукольныхъ пьесахъ и въ нашемъ отрывкѣ—одни и тѣ же: Донъ-Педро, командоръ (у де-Вилльe—gouverneur, у нѣмцевъ—Stadthalter; наше названіе „почитанный шляхта" значитъ, конечно, „почтенный дворянинъ"); Амариллисъ, его дочь; Донъ-Филиппъ, ея женихъ; Донъ-Жуанъ; Донъ-Альваро, его отецъ; отшельникъ, Филипинъ и др. Содержаніе сохранившагося въ рукописи пятаго акта въ общемъ сходно съ соотвѣтствующими сценами де-Вилльe. Донъ-Жуанъ приказываетъ Филипину накрывать ужинъ, къ которому онъ пригласилъ убитаго Педро; слуга исполняетъ приказаніе, но такъ, что при этомъ самъ почти все съѣдаетъ и выпиваетъ. Стучатъ; является „духъ Донъ-Педра"; Донъ-Жуанъ проситъ его садиться и кушать. „Не требую земного подчиванья" отвѣчаетъ духъ,—„но токмо сюда пришелъ посмотрѣть, хощешь ли ты отъ своихъ хульныхъ и порочныхъ дѣлъ отстать" [1]). Донъ-Жуанъ смѣется надъ нимъ, пьетъ за здоровье его дочери; Педро приглашаетъ его въ гости, въ полночь, къ своей могилѣ. Слѣдуетъ эпизодическая сцена крестьянской свадьбы („мужики сѣли ѣсть и бражничать и танцуютъ") и похищенія невѣсты Донъ-Жуаномъ („Донъ-Янъ, пришедъ къ нимъ, восхити невѣсту и побѣжалъ; отецъ и мать за нимъ гонютъ"). Затѣмъ Донъ-Жуанъ зоветъ Филипина въ гости на могилу; „задняя завѣса открывается и гробъ Донъ-Педра является" (въ глубинѣ сцены). Педро снова пытается усовѣстить Донъ-Жуана, говоря, что небо уже устало смотрѣть на его злодѣйства. „Не спрашиваю я ни неба, ни ада, ни діавола, ни матери его!" отвѣчаетъ Донъ-Жуанъ. „Я пойду паки своимъ путемъ". „Добро", говоритъ Педро,—„когда тебѣ никакое ученіе не угодно, и ты прими мзду,

---

[1]) Въ параллель къ этому мѣсту Н. С. Тихонравовъ приводитъ слова Донъ-Педро изъ нѣмецкой кукольной комедіи, напечатанной *Scheible* (Kloster, III, 713): „Jüngling! Ich bin nicht gekommenum irdische Speisen zu essen, sondern um dich mit den ewigen zu erquicken".

которая тебѣ изготовлена“. Донъ-Жуанъ проваливается вмѣстѣ съ статуей („оба нисходятъ“), и Филипинъ заключаетъ піесу шутовскимъ нравоученіемъ, обращеннымъ къ самому себѣ.

Переводъ сдѣланъ, какъ видно изъ приведеннаго выше перечня комедій, въ посольскомъ приказѣ, но не съ польскаго, какъ предполагалъ Пекарскій [1]), а несомнѣнно съ нѣмецкаго, потому что труппы Кунста и Фирста пользовались исключительно нѣмецкими оригиналами. Языкъ имѣющагося у насъ отрывка, однако, отличается отъ языка другихъ (разобранныхъ выше) піесъ своею чистотой и отсутствіемъ германизмовъ [2]). Даже слово календарь или альманахъ переведено чисто-русскимъ названіемъ: „богословля рука“ [3]).

Изъ комедій, перечисленныхъ въ приведенной выше описи посольскаго приказа, къ репертуару Фельтена несомнѣнно принадлежали еще слѣдующія: Von des Alexanders Liebeskrieg, Von Genoveva и Der gezwungene Arzt. Комедія „О крѣпости Грубстона, въ ней же первая персона Александръ Македонскій“ до насъ не дошла; равнымъ образомъ намъ не удалось разыскать и предполагаемаго нѣмецкаго ея оригинала. Бергхольцъ въ своемъ дневникѣ, подъ 4-го января 1723 года, сообщаетъ, что онъ видѣлъ на сценѣ московскаго госпиталя представленіе комедіи, сюжетомъ которой была исторія Александра Македонскаго и Дарія. Состояла эта піеса изъ 18 актовъ, изъ которыхъ 9 давались въ одинъ разъ, а остальные—на другой день; между антрактами были забавныя интермедіи. Эти послѣднія были очень плохи и оканчивались всегда потасовкой. Піеса (Hauptaction) была серьезнаго содержанія, но исполнялась дурно [4]). Можетъ быть, это и была комедія о крѣпости Грубстона.

Комедія о графинѣ Тріерской Геновевѣ, несомнѣнно, представляла драматическую обработку извѣстной нѣмецкой повѣсти,

---

[1]) Пекарскій (I, 468) основывалъ свое предположеніе на формѣ имени: Донъ-*Янъ*; но такая форма легко могла явиться изъ нѣмецкаго произношенія Don Juan (Донъ-Юанъ).

[2]) За исключеніемъ, можетъ быть, одного выраженія: „Ты *нестыдливой звѣрь*“ (=du unverschämtes Thier, 241).

[3]) Слова Филипина (249): „А буде кто пойдетъ по правую руку, то потерплю: *написано бо въ моей богословле рукѣ*: дураки тебѣ по правую сторону поидутъ“. Очевидно, дѣло идетъ о календарѣ съ предсказаніями. У де-Вилле Филипинъ также въ затруднительныхъ случаяхъ обращается за совѣтомъ къ календарю.

[4]) *Пекарскій*, 433.

очень популярной въ Германіи и много разъ издававшейся, какъ народная книга [1]). Мы встрѣчаемъ ее также и въ репертуарѣ нѣмецкаго кукольнаго театра.

Комедія О Юліи Кесарѣ, можетъ быть, была отдаленнымъ отголоскомъ драмы Шекспира или другой англійской обработки этого сюжета [2]).

Объ остальныхъ піесахъ, перечисленныхъ въ описи и принадлежавшихъ къ репертуару Кунста и Фирста, мы не имѣемъ совершенно никакихъ свѣдѣній.

---

[1]) Eine schöne anmuthige und lesenswürdige Historie von der unschuldig bedrängten heiligen Pfalzgräfin *Genoveva*, wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlieben Ehegemahls ergangen. См. *Simrock*, Deutsche Volksbücher, I, 1—55.

[2]) *Wisselofsky*, Deutsche Einfl., 54.

VII.

Въ перечнѣ піесъ, находившихся въ маѣ 1709 года въ посольскомъ приказѣ, упомянута комедія: „Порода Геркулесова, въ ней же первая персона Юпитера“. Подъ этимъ страннымъ заглавіемъ скрывается переводъ извѣстной комедіи Мольера „Амфитріонъ“. До насъ дошелъ списокъ этого перевода, принадлежавшій нѣкогда князю Дмитрію Михайловичу Голицыну и, судя по внѣшнему виду рукописи, относящійся къ началу XVIII столѣтія [2]). Акты названы здѣсь частями или дѣяніями, сцены — объявленіями; эти названія, какъ мы уже знаемъ, въ другихъ пьесахъ того времени не встрѣчаются. Комедія переведена, несомнѣнно, съ французскаго подлинника, а не съ нѣмецкаго перевода, и притомъ очень близко, почти дословно; только въ прологѣ сокращено нѣсколько стиховъ, да въ третьемъ актѣ (вѣроятно, по недосмотру), шестая сцена слита съ пятою. Необычныя названія частей піесы и отсутствіе обычнаго для труппы Кунста или Фирста посредствующаго звена (нѣмецкой передѣлки) между оригиналомъ и переводомъ заставляютъ предполагать, что эта пьеса не входила въ первоначальный репертуаръ нашихъ „комедіантскихъ правителей“, и что переводъ ея сдѣланъ не въ посольскомъ приказѣ, постоянно державшемся одной и той же театральной терминологіи. Это послѣднее предположеніе подтверждается еще и тѣмъ, что „Амфитріонъ“ не названъ въ спискѣ піесъ, переведен-

---

[2]) Анѳитріонъ, рук. Имп. П. Б-ки F. XIV. 9. Дѣйствія и явленія перемѣчены славянскими буквами; сохранены титла и ударенія. Піеса напечатана *Н. С. Тихонравовымъ*, Русск. драм. произв., I, 424—506. Ср. *Пекарскаго*, I, 474—475.

ныхъ въ посольскомъ приказѣ [1]). Слѣдовательно, переводчикомъ нужно считать лицо, постороннее Кунсту и его всегдашнимъ сотрудникамъ. „Амфитріонъ“, сколько извѣстно, не входилъ въ репертуаръ Фельтеновой труппы; его нѣтъ и въ сборникѣ „Histrio gallicus“, куда изъ стихотворныхъ комедій Мольера вошелъ одинъ только „Тартюфъ“. Нѣмецкія передѣлки „Амфитріона“ въ началѣ XVIII вѣка существовали, но имѣли совершенно карикатурный, шутовской характеръ и слишкомъ удалялись отъ оригинала.

Языкъ нашего перевода — чисто русскій, безъ примѣси малороссійскихъ или польскихъ словъ; но буквальная близость къ оригиналу нерѣдко отзывается невразумительностью русской фразы и страннымъ для русскаго синтаксиса соединеніемъ словъ. Переводчикъ, видимо, чувствовалъ себя не свободнымъ и „брелъ по книгѣ“, поминутно запинаясь. Вотъ, для примѣра, небольшой отрывокъ.

Jupiter.

Ah! ce que j'ai pour vous d'amour et de tendresse
Passe aussi celle d'un époux;
Et vous ne savez pas, dans des moments si doux,
Quelle en est la délicatesse.
Vous ne concevez point qu' un coeur bien amoureux

Юпитеръ.

Ахъ! то и есть желаніе, которое превосходитъ супружникову, и ты не знаешь, коль велію сладость моя душа пріемлетъ въ нашихъ прохладныхъ часѣхъ. И ты не можешь думать, яко любительное сердце терпитъ всякую грубость и счастіе свое почитаетъ себѣ въ безсчастіе. А во мнѣ, милая и лю-

---

[1]) Вотъ этотъ списокъ, уцѣлѣвшій въ Московскомъ главномъ архивѣ министерства иностранныхъ дѣлъ:

Комедей переведено:	сколько числомъ написано.
1-я о Александрѣ Македонскомъ	2
2-я о Геновеве	1
3-я шутовская о дохторе битомъ	2
4-я о честномъ измѣннике	3
5-я о королѣ Эпирскомъ	1
6-я о принцѣ Пикелгярингѣ или Жодолѣте	1
7-я о Донъ-Педрѣ и Донянѣ	1
8-я о Сципиі аерикансвомъ	1
Семена Смирнова:	
9-я шутовская о Тенере, Лизеттине отцѣ, винопродавце, перечневая	3
10-я шутовская о Тонвуртине, старомъ шляхтиче з дочерью, перечневая	3

Sur cent petits égards s'attache avec étude,
Et se fait une inquiétude
De la manière d'être heureux.
En moi, belle et charmante Alcmène,
Vous voyez un mari, vous voyez un amant;
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement;
Et je sens, près de vous, que le mari le gêne.
Cet amant, de vos voeux jaloux au dernier point,
Souhaite qu'à lui seul votre coeur s'abandonne;
Et sa passion ne veut point
De ce que le mari lui donne.
Il veut de pure source obtenir vos ardeurs
Et ne veut rien tenir des noeuds de l'hyménée,
Rien d'un fâcheux devoir qui fait agir les coeurs,
Et par qui tous les jours des plus chères faveurs
La douceur est empoisonnée.
Dans le scrupule enfin dont il est combattu,
Il veut, pour satisfaire à sa délicatesse,
Que vous le sépariez d'avec ce qui le blesse,
Que le mari ne soit que pour votre vertu,
Et que de votre coeur de bonté revêtu
L'amant ait tout l'amour et toute la tendresse.

бимая Алкмена, ты видишь мужа и любителя; кромѣ любительнаго имени не хочу я себѣ дати, хотя я съ тобою вмѣсто мужа пребывалъ. И той любитель твоей воли съ ревностію желаетъ, дабы твое сердце къ нему одному склонилось, а страданія того не хочетъ, что именемъ мужъ даетъ.

Онъ хощетъ любовію токмо получити твою любовь и ничего не хощетъ самовольно приняти и въ твоемъ сердцы нужду учинити, которою любовь многажды бываетъ отравлена. Для того соблазна, которой съ нимъ воюетъ, хощетъ онъ удовольствовати своему вожделѣнію, чтобъ ты его раздѣлила отъ того, еже его уязвляетъ; и имя супружниково держи токмо чести ради, и дабы отъ твоего сердца благоволеніе твое любовнику всю любовь и весь прохладъ предала.

Буквальность, составляющая отличительную черту перевода, имѣетъ слѣдствіемъ множество галлицизмовъ.[1]). Въ нѣкоторыхъ мѣ-

[1]) Вотъ нѣсколько характерныхъ примѣровъ: *Өеба*, *Теба* (Өивы), *тебанскіе* (426, 437, 496 и др.); *я пойду на низъ* (je vais là-bas, 428); *вооруженное тѣло* (le corps d'armée, 431); *судержать*, я сдержу (soutenir, je soutiens, 435, 471); какъ говорятъ *у большихъ* (auprès les grands, 449); я и самъ не вѣрилъ *безъ пени великой* (je ne l'ai pas cru, moi, sans une peine extrême, 452); *больши одиножды* (plus d'une fois, 463); добро, *пошли*... (Eh bien, allons... 466); *задержи*

стахъ переводчикъ совершенно не понялъ подлинника и оттого написалъ безсмыслицу (напримѣръ: des charmes de la Thessalie on vante de tout temps les merveilleux effets переведено: „красоту Тессалину всегда мнѣ похваляютъ и чудеса повѣдаютъ“, 484; elle a besoin de six grains d'ellébore, Monsieur: son ésprit est tourné передано: „шесть зернушекъ элеборну, государь мой, ей разумъ смутилъ“, 459). Иногда, по видимому, переводчикъ невѣрно читалъ французскій текстъ или, можетъ быть, переводилъ съ рукописи, въ которой были ошибки. Такъ, напримѣръ: de mortelles frayeurs je sens mon âme atteinte переведено: „смертная боязнь душу мою угасила (432): очевидно, вмѣсто atteinte было прочитано: éteinte. Въ другомъ мѣстѣ (469) вмѣсто l'hymen прочитано l'homme, и les lois de l'hymen переведено: „указъ человѣческій“. Passion вездѣ переводится: страданіе, passionné—страдательный; si очень часто передается словомъ токмо; sort—случай; péril—страсти (429); poltronnerie—безсердечество; je suis poltron—у меня сердца нѣтъ (437, 439, 450). Изъ отдѣльныхъ словъ отмѣтимъ еще: его провѣщательство (ses pratiques, 426), ушники (les censeurs, 427); поушное (le soufflet, 434); гражданскіе люди (citoyens, 435), страдникъ (coquin, 438); любовные вещи (tendres sentiments, 443); верченые вещи (galimatias, 451); стыръ (brusquerie, 554); здоръ (bruit 492); огласити (convaincre, 460), омраченіе (vision, 461); ростанище (absence, 463); простое писаніе (prose, 467); песіи дни (les jours caniculaires, 471), самокрѣпкій (trop serré, 475); окрествія (détours, 478).

Почему именно для перевода былъ выбранъ „Амфитріонъ“, а не другая какая-либо комедія Мольера—на этотъ вопросъ трудно отвѣчать опредѣленно. Можетъ быть, эта придворная комедія, небольшая по объему, забавная, но безъ особеннаго шутовства, привлекла вниманіе оригинальностью появленія на сценѣ двойниковъ Амфитріона и Созіи; можетъ быть, на ней остановились именно какъ на комедіи придворной; а можетъ быть и то, что она оказалась легче другихъ піесъ Мольера, доступнѣе для пониманія и для перевода. Какъ бы то ни было, мы знаемъ, что „Амфитріонъ“ имѣлся въ посольскомъ приказѣ въ трехъ экземплярахъ, а это, по видимому, служитъ указа-

---

(arrêtez, 474); въ ревности есть нѣкое *изтѣсненіе*, которое многажды у насъ *силу отъемлетъ* (la jalousie a des *impréssions* dont bien souvent la force nou entraine, 477); *я себѣ хощу зла* (je me veux mal, 481) и мн. др.

ніемъ, что піеса понравилась, и что на нее былъ спросъ [1]); одинъ изъ этихъ экземпляровъ былъ отосланъ, 31-го мая 1709 года, въ Преображенское, такъ что, вѣроятно, комедія игралась и тамъ.

Какъ мы уже упоминали, изъ Мольеровыхъ піесъ существовала въ русскомъ переводѣ еще комедія: „Médecin malgré lui“, но этотъ переводъ не сохранился. За то въ кабинетныхъ бумагахъ Петра Великаго за 1708 годъ уцѣлѣлъ отрывокъ въ высшей степени курьезнаго и нелѣпаго перевода третьей комедіи: „Précieuses ridicules“, подъ заглавіемъ: „Драгыя смѣяныя“ или „Дражайшее потѣшеніе [2]). Трудно найдти другую піесу Мольера, которая была бы менѣе доступна для передачи на русскій языкъ того времени и по своему содержанію такъ мало подходила бы къ русской жизни и понятіямъ начала прошлаго вѣка. Этотъ странный выборъ можно объяснить только тою популярностью, какою пользовалась эта комедія на нѣмецкихъ странствующихъ сценахъ конца XVII столѣтія. Представленная въ первый разъ въ 1659 году въ Парижѣ, она, одиннадцать лѣтъ спустя, уже является, подъ заглавіемъ: „Die Köstliche Lächerlichkeit“, въ сборникѣ „Schaubühne englischer und frantzösischer Comödianten“ [3]); затѣмъ она была усвоена Фельтеновою труппою и, въ новомъ переводѣ, вошла въ составъ другого, уже не разъ упомянутаго нами сборника: „Histrio gallicus comico-satiricus“ [4]); наконецъ,

---

[1]) Въ трехъ экземплярахъ были переписаны только пять піесъ: „Честный измѣнникъ“, „Папиньянусъ“, „Амфитріонъ“ и двѣ шутовскія комедіи Семена Смирнова; остальныя имѣлись въ двухъ и въ одномъ спискѣ. *Пекарскій*, I, 428—429.

[2]) Каб. дѣла 1708, II, № 8, л. 1021 и сл. Напечатано *Н. С. Тихонравовымъ* въ Русск. драм. произв., II, 250—279.

[3]) Francfurt, 1670, т. I, № 3. Ср. *Gödecke*, II, 545.

[4]) Приведемъ здѣсь, кстати, оглавленіе этого важнаго сборника по нюрнбергскому изданію 1700—1710 гг., не отмѣченному нѣмецкими библіографами, но имѣющемуся въ Имп. Публ. Библіотекѣ. Первыя три части носятъ заглавіе, „Histrio gallicus“ и пр. (Nürnberg. 1700, въ 8-ву; I—399 стр., II—360 стр., III—370 стр.); четвертая называется: „Vierdter Theil der überaus anmuttigen Comödien“ и пр. (Nurnb. 1710, въ 8-ву, 239 стр.). Въ I части помѣщены: *Des Don Pedro Gastmahl*; *der Widerwillige Medicus*; der Sicilianer oder die malende Liebe; die Gräfin von Carfunkelstein (la Comtesse d'Escarbagnas); der Junker von Schweinickel (M-r de Pourceaugnac); *die Lächerlichen Einbilderinnen oder der verspottete Hochmuth*. Во II части: der Bürgerliche Edelmann; der Kranke in der Einbildung; Amor der Arzt; die Gezwungene Ehe. Въ III части: Georg Dandein, oder der beschämte Ehemann; der Geitzige; des Scapins listige Betrügereyen, des Molière Geist (небольшая піеска въ похвалу Мольера). Въ IV части:

уже въ 1716 году мы снова встрѣчаемся съ этою піесой на одномъ изъ спектаклей Фельтеновой труппы въ Гамбургѣ [1]). Можетъ быть, она была представлена (на нѣмецкомъ языкѣ) и въ Москвѣ, труппою Кунста, и такимъ образомъ пріобрѣла и у насъ нѣкоторую извѣстность. Какъ бы то ни было, около 1708 года эта комедія была представлена (или, можетъ быть, только предполагалась къ представленію) въ Новгородѣ „предъ королемъ самоѣдскимъ“ [2]).

Самоѣдскимъ королемъ назывался одинъ изъ придворныхъ шутовъ, родомъ полякъ, получавшій ежемѣсячно, кромѣ пищи и питья, по десяти рублей. Петръ устроилъ ему въ Москвѣ торжественную шутовскую коронацію, для которой были нарочно вызваны 24 самоѣда со множествомъ оленей и присягали ему въ вѣрности. Онъ умеръ 1-го декабря 1714 года и похороненъ въ католической церкви со многими церемоніями [3]). Въ кабинетныхъ бумагахъ сохранилось нѣсколько „грамотъ“, писанныхъ имъ къ царю, и между этими грамотами — отрывокъ перевода Мольеровой комедіи. Переводъ писанъ тою же рукой и съ тѣмъ же правописаніемъ, что̀ и грамоты; судя по языку, переводчикомъ былъ полякъ; такимъ образомъ есть полное основаніе предполагать, что комедія переведена именно этимъ „самоѣдскимъ королемъ“. Что касается до ея представленія въ Новгородѣ, то едва ли она въ самомъ дѣлѣ игралась на сценѣ: самое качество перевода не допускаетъ этого предположенія, да и о театральныхъ представленіяхъ въ Новгородѣ мы не имѣемъ никакихъ извѣстій. Вѣрнѣе кажется намъ предположеніе, что „самоѣдскій король“, живя въ Новгородѣ, захотѣлъ устроить у себя спектакль, выбралъ для этого комедію, извѣстную ему по слухамъ (а можетъ быть, и видѣнную имъ у нѣмцевъ), и началъ ее переводить, доставъ себѣ французскій оригиналъ, но, по всей вѣроятности, перевода этого даже не докончилъ (рукопись прерывается на 10-й сценѣ комедіи) и ото-

die Durchleuchtige Verliebten; die Bezauberte Insel; der Scheinheilige Betrüger oder Tartüffe; die Bezauberte Insel (балетъ) и Anhang aus dem Arlequin: der Kayser in dem Mond.

[1]) Подъ заглавіемъ: „die Kostbare Lächerlichkeit oder die spitzfindigen, doch aber recht bestraften Mädchen“, какъ Nachspiel послѣ главнаго дѣйства „О влюбленномъ тираннѣ Асфалидѣ, королѣ арабскомъ, съ сумасшедшимъ юристомъ Арлекиномъ“. *Prutz*, o. c., 211.

[2]) „Комедія французская, презенътованая предъ королемъ самоедъскимъ“ — заглавіе 1-го дѣйствія; въ заглавіи 2-го дѣйствія вмѣсто „презентованная“ сказано: „содѣланна въ Новѣградѣ“.

[3]) *Weber*, Neuveränd. Russland, I, 20, 29; *Пекарскій*, I, 476—478.

слалъ его къ царю, какъ свое литературное упражненіе. Трудно допустить, чтобы даже въ то непритязательное на счетъ литературы время могли найдтись актеры, которые стали бы разучивать и разыгрывать такую совершенно невозможную галиматью, написанную, къ тому же, самымъ варварскимъ и дикимъ для русскаго уха языкомъ. Въ современныхъ извѣстіяхъ о петровскомъ театрѣ „Драгыя смѣяныя“ нигдѣ не упоминаются, и если мы считаемъ нужнымъ разбирать здѣсь эту піесу, то только въ качествѣ литературнаго курьеза, въ своемъ родѣ единственнаго.

Въ самомъ дѣлѣ, „Драгыя смѣяныя“ представляютъ величайшую нелѣпость, въ которой, безъ справки съ оригиналомъ, невозможно понять почти ни одного слова. Остроумная и веселая комедія Мольера, такъ мѣтко осмѣявшаго увлеченіе провинціальныхъ барышень парижскимъ великосвѣтскимъ тономъ, въ этомъ переводѣ совершенно неузнаваема; изысканныя „преціозныя“ рѣчи, пародирующія высокій стиль романовъ дѣвицы Скюдери, подъ перомъ „самоѣдскаго короля“ утратили всякое подобіе смысла: видно, что переводчикъ не только совершенно ихъ не понималъ, но даже и не зналъ ни французскаго, ни русскаго языка, такъ что иногда былъ не въ состояніи переводить даже самыхъ обыкновенныхъ выраженій. Приведемъ отрывокъ, изъ котораго достаточно видны особенности этого самоѣдскаго перевода:

Mascarille (après avoir salué). Mesdames, vous serez surprises sans doute de l'audace de ma visite; mais votre réputation vous attire cette méchante affaire, et le mérite a pour moi des charmes si puissants, que je cours partout après lui.	Маскарилъ (привѣтствуетъ ихъ) Пресвѣтлѣйшии госпожи! вы будете уничиженны, безъ всякаго усумнѣнія, отъ смѣлости моего привѣтствованія; но ваша репутація вамъ произвѣщаетъ худое упражненіе; заслуженное еще есть можнѣйшое мене, о что азъ стараюся во всѣхъ дворахъ потомъ.
Madelon. Si vous poursuivez le mérite, ce n'est pas sur nos terres que vous devez chasser.	Магдалына. Аще ты ни во что вмѣняешь наше заслуженное, возможешь быти въ нашихъ краинахъ, иже ты долженствуешь воспріяти.
Cathos. Pour voir chez nous le mérite, il a fallu que vous l'y ayez amené.	Катосъ. Для видѣнія мзды неотмѣнно пришелъ еси сѣмо.
Masc. Ah, je m'inscris en faux contre vos paroles. La renommée accuse juste en contant ce que vous valez; et vous allez faire pic, repic	Маск. Ба, неложно противо вашихъ словъ нѣчто напишу. Честь въ правда глаголетъ, исповѣдающе, что вы здравствуете, и вы содѣлаете

et capot tout ce qu'il y a de galant dans Paris.

Mad. Votre complaisance pousse un peu trop avant la libéralité de ses louanges; et nous n'avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie.

. . . .

Cath. Mais de grâce, monsieur, ne soyez pas inéxorable à ce fauteuil qui vous tend les bras il y a un quart d'heure; contentez un peu l'envie qu'il a de vous embrasser.

пѣкъ, репѣкъ и капотъ и разоряете всякія удивленія въ Парыжы.

Магд. Твоя милость далеко градетъ, и милость твоея любви насъ побуждаетъ къ печали: и тако моя унучка и я сама не дадимъ довольно ради несладости милости твоей.

. . . .

Кат. Челомъ же бью, господине, да не будешь свобожденъ отъ сего стула, которое тя держитъ четверть часа; престани отъ ненавидѣнія, которое имѣешь ты облобозати.

И такъ далѣе, въ томъ же родѣ. Je n'ai jamais vu tant parler à l'oreille qu'elles ont fait entre elles переведено: ныкогда видѣлъ такъ велыкые розмовы въ ушахъ своихъ (252); l'antipode de la raison—подземный мудрецъ (266); celui-ci a fait un madrigal sur une jouissance—кто таковъ сдѣлалъ 12 стиховъ ради единаго блуда со женою (268; на слѣдующей страницѣ les madrigaux переведено: мадригаиксы); cet autre met ses oeuvres sous la presse—иной полагаетъ свои дѣла для воздержанія (286); écoutez, si vous trouverez l'air à votre gout — слишите, аще вы обращете на возвѣтру ваше внушеніе (273); la nature vous a traité en vraie mère passionnée, et vous en êtes l'enfant gâté — естество тя гораздо удовольствовало, и аки мати страждала, и ти не еси синъ неупотребленъ (274); doucement, Dieu me damne, mesdames — потихо, госпоже, раст.... мать! (279)...

Въ правописаніи перевода сохраненъ польскій выговоръ; *и* часто замѣняетъ собою *ы* и на оборотъ; *ѣ* ставится вмѣсто *и* (фамѣлѣи 258, 260; офѣцѣры, 268; енѣгмата, 269) и на оборотъ (ричь, 270); *в* чередуется съ *у* (навчылыся, 252; навчысь, 261; у вызбѣ = dans leur cabinet, 253); далѣе встрѣчаются слова: израдный (275), я не вѣру (260, 266, 270) и т. п. Нерѣдки и прямо польскія слова: подлугъ (251), заразъ, не дбаю (255), повторе, нагана, трохы (258), тяжаръ, фрашки (259) и др. La recherche передано словомъ перквызыя; une question galante — изрядная нѣкая квестія; amant—подобающій женихъ (256), облюбенецъ (257); fille вездѣ переводится дщерь; roman—слаганіе, гисторыя; la chaise — катедра; fatalement — насильно (256); le brouhaha оставлено безъ перевода (лебруга, 276). Au voleur! переведено: ко псомъ (273)

и до пса (274); s'il vous plait—аще ти подобается (262); comment diable—како, враже (266, 279), и т. д.

Переводъ несомнѣнно сдѣланъ съ французскаго, но въ сравненіи съ комедіей Мольера въ немъ есть нѣкоторыя измѣненія и прибавки. Прежде всего, одноактная піеса Мольера раздѣлена здѣсь на два дѣйствія, и въ заголовкѣ каждаго изъ нихъ помѣщены указанія на декорацію, музыку, пѣніе и балетъ, которыхъ нѣтъ у автора. Первое дѣйствіе соотвѣтствуетъ первымъ шести сценамъ Мольеровой комедіи, и обстановка его описывается такимъ образомъ:

„Театрумъ долженъствуетъ быты жывонапысанъ и украшенъ цвѣтамы багряновыдными, коронамы, лукамы и всѣмъ строеныемъ трыумъфальнымъ града Парыжы, окружающе грады и весы. Музыка долженъствуетъ быты добрая, сладкослушательна, сладковыдна же плясаныемъ двоихъ девыцъ, прышедъшихъ за инъныхъ странъ, подобающеся всѣмъ народомъ окрестъ стоящымъ".

Въ началѣ второго дѣйствія находимъ еще болѣе подробныя сценическія указанія:

„Театрумъ есть украшенное рѣкамы, островамы, градамы и цвѣтамы удовольственно. Нептунъ со всѣмъ своимъ дворомъ и со нѣмфами, то-есть, дщерями морскими, и со прочими своими богинѣ скачуще веселящеся купно съ богомъ вторымъ морскимъ Тритономъ и поюще миротворенія съ музыканты:

Солнце не можетъ свѣтлость намъ зъявити,
Ниже жилища наши просвѣтити,
Ради водъ глыбокихъ къ намъ не приходитъ,
А нѣ лучъ своихъ намъ не приноситъ;
Но любовь крѣпость сицеву имѣетъ,
Что прямо къ сердцу входити смѣетъ.

„Добрый хоръ мусикійскій повторяетъ оное пѣніе сладкослушательно всѣмъ предстоящимъ со танцами".

Нѣчто подобное мы находимъ у Мольера, въ первой интермедіи „Amants magnifiques", гдѣ въ балетѣ съ пѣніемъ также участвуетъ Нептунъ вмѣстѣ съ другими морскими божествами. Можетъ быть, раздѣленіе комедіи на два акта и эти прибавки оперно-балетнаго характера заимствованы изъ такого текста „Précieuses", который былъ въ употребленіи у французскихъ актеровъ ранѣе изданія Лагранжа и Винэ, (1682), установившаго текстъ Мольера въ томъ видѣ, въ какомъ мы теперь его имѣемъ. Можетъ быть, это былъ ходячій не литературный, а сценическій текстъ, приспособленный къ представленію и украшенный, ради большей привлекательности, сообразно съ театраль-

ными требованіями того времени. Во второй половинѣ XVII вѣка балетъ и въ особенности опера были, какъ мы уже упоминали, въ большой модѣ повсюду въ Европѣ; и у насъ Кунстъ говорилъ: „Яко тѣло безъ души, тако комедія безъ музыки состояти не можетъ". Потому весьма естественнымъ представляется предположеніе, что при постановкѣ „Précieuses" въ эту комедію были введены элементы оперы и балета, которыми и самъ Мольеръ охотно украшалъ многія свои произведенія единственно ради сценическаго эффекта.

Но въ этихъ украшеніяхъ еще не единственное отличіе русскаго перевода „Précieuses" отъ извѣстнаго въ настоящее время французскаго подлинника: нашъ переводчикъ имѣлъ передъ собою текстъ, отличающійся отъ нынѣшняго нѣкоторыми измѣненіями и дополненіями. Такъ, въ нашемъ переводѣ 4-я сцена комедіи соединена съ третьею; Катосъ называется внучкой, а не племянницею Горжибуса; наконецъ, имѣется нѣсколько фразъ, совершенно не соотвѣтствующихъ нынѣшнему французскому тексту и отчасти его дополняющихъ:

1) Въ 1-мъ явленіи Лагранжъ говоритъ, что барышни „n'ont repondu que oui et non à tout ce que nous avons pu leur dire". Въ русскомъ переводѣ: „нычего нашимъ отвѣщающе размовленьямъ токмо такъ или нѣ, хвалы гысторыи и галянтерыи обезчещающе" (252).

2) Тамъ же, о Маскарилѣ: „il se pique ordinairement de galanterie, et des vers" переведено: „прежняго шляхетства галянтерыя, мыротвореныя, комедыя подобалыся были ему".

3) Въ 3-мъ явленіи слова Горжибуса: „lait virginal et mille autres brimborions que je ne connais pas" переданы: „молоко свѣжее, росолъ зъ огурцами, земляницы, сало и телячій жиръ" (254).

4) Въ 4-мъ явленіи слова Магдалины: „quoi! débuter d'abord par le mariage! переданы „что! заразъ глаголютъ о брацѣ, того ради, что есмы богаты" (255).

5) Тамъ же слова Магдалины съ указаніемъ на героевъ романа г-жи Скюдери въ русскомъ текстѣ измѣнены: „la belle chose que ce serait, si d'abord Cyrus épousait Mandane, et qu'Aronse de plain pied fût marié à Clélie!"—„Было бы изрядно видѣти, что императоръ перскій поиметъ въ жену себѣ Мандану, и Фарамундъ, король французскій, что пойдетъ скоро на ложе Розмунди!" (255—256).

Можетъ быть, впрочемъ, всѣ эти измѣненія и добавки принадлежатъ русскому переводчику. Но, кажется, нельзя этого сказать о слѣдующей, самой значительной вставкѣ:

6) Въ 4-мъ явленіи II дѣйствія (у Мольера—сцена 10-я), въ словахъ Магдалины прибавлено: „Всѣ вещи, належащіе ко брани и до всяческихъ частей свѣта, суть въ курантахъ. Иныя гисторіи изрядныя суть въ книзѣ, нареченной Меркурія, на всякъ мѣсяцъ: сицевый генералъ одерживалъ побѣду надъ непріятели, иногда взялъ три града; инъ кормитъ свою силу въ землѣ непріятельской; ко единому вожду приходили господа и офицеры, гдѣ былъ великій пиръ; у него была музыка собственная, треязычная; которая госпожа, гуляюще въ саду царскомъ, свой платокъ вронила на землю, и два отъ дванадесяти кавалеровъ, которые были съ нею, тутъ же хотяще подняти оный, изъ того между собою брань содѣлали, и прочая“ (268). Эта вставка, по всей вѣроятности, переведена съ французскаго; книга нареченная Меркурія—конечно, извѣстный журналъ „Mercure galant“. Съ французскаго же взято, вѣроятно, и слѣдующее добавленіе:

7) Тамъ же, Маскариль, отвѣчая на слова Магдалины: „je m'imagine que le plaisir est grand de se voir imprimer“ (азъ вѣру быти великой роскоши, егда кто живетъ между учители или въ печатномъ дворѣ), говоритъ: „sans doute“. Въ русскомъ переводѣ: „безъ усумнѣнія, все безсмертіе о томъ надлежитъ. Что бы было по короляхъ, аще бы не имѣли учителей и сложителей вѣкторіи своей? что бы было по Аристотелѣ или Цицеронѣ и по прочіихъ авторахъ?“ (270).

Наконецъ, въ существованіи особаго французскаго текста комедіи, не совсѣмъ сходнаго съ нынѣшнимъ, убѣждаетъ еще и то обстоятельство, что выраженіе: en tapinois передано словомъ: кландестинъ; очевидно, въ оригиналѣ, съ котораго сдѣланъ переводъ, находилось именно это слово, которому переводчикъ не сумѣлъ дать русскаго объясненія. Этотъ предполагаемый нами текстъ не извѣстенъ; не онъ послужилъ оригиналомъ для нѣмецкаго перевода Histrio gallicus; Schaubühne 1670 г. мы, къ сожалѣнію, не имѣли въ рукахъ, и не можемъ рѣшить, насколько помѣщенный тамъ переводъ былъ близокъ къ нашему.

Итакъ, въ нашей литературѣ перваго десятилѣтія прошлаго вѣка Мольеръ былъ извѣстенъ по переводамъ съ подлинника, а не съ нѣмецкихъ передѣлокъ, и двѣ изъ его комедій несомнѣнно были представлены и въ общедоступной „храминѣ“, и на придворной сценѣ въ Преображенскомъ.

Разказы историческаго содержанія и новеллы съ давнихъ поръ

служили предметомъ для драматической обработки. Въ нѣмецкой драматической литературѣ уже въ XVI вѣкѣ встрѣчаемъ піесы, заимствованныя изъ повѣствовательной литературы (напримѣръ: комедія о Гризельдѣ, по разказу Боккачіо); повѣствовательными сюжетами пользовались и „англійскіе" комедіанты, и ихъ преемники, странствующіе нѣмецкіе актеры XVII и XVIII вѣковъ; драматическую обработку получилъ даже огромный, знаменитый въ свое время романъ Циглера „Азіатская Баниза" 1688), просуществовавшій въ видѣ Haupt- und Staatsaction цѣлое полустолѣтіе [1]). Въ репертуарѣ Кунста мы видѣли комедію о Геновевѣ; въ числѣ піесъ, которыя разыгрывались на святкахъ и на масляницѣ студентами Московской академіи въ компаніи съ придворными служителями, упоминается „Евдонъ и Береа [2]). Извѣстная въ нашей рукописной литературѣ прошлаго столѣтія „куріозная гисторія о Евдонѣ и Береѣ", по видимому, очень нравилась любителямъ беллетристическаго чтенія, такъ что перешла даже въ народныя лубочныя картинки [3]); такимъ образомъ, московскіе молодые актеры-любители, взявшіе этотъ популярный разказъ на свою сцену, поступили вполнѣ сообразно съ литературными вкусами своей публики.

Содержаніе „исторіи" о Евдонѣ и Береѣ (переведенной, какъ полагаютъ, съ нѣмецкаго) въ общихъ чертахъ слѣдующее:

Рыцарь Евдонъ спасаетъ прекрасную Берѳу отъ разбойниковъ. Влюбившись въ нее, онъ упрашиваетъ ее склониться на его предложенія, но Береа отказывается быть его „метресою". Однажды Евдонъ хотѣлъ даже застрѣлиться у ея ногъ, но Береа остановила его, объявивъ, что сама его любитъ и желаетъ быть его женою. Затѣмъ за Берѳу сватаются: сперва Аленкомъ, котораго Евдонъ убиваетъ на поединкѣ, а потомъ—разбойникъ Роландъ, которому отецъ Береы и обѣщаетъ отдать ее. Тогда Береа убѣгаетъ изъ

---

[1]) „Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem asiatischen Horizont hell-aufsteigende Reichssonne, in der preiswürdigen Person der asiatischen Banise"— подъ этимъ заглавіемъ піеса часто представлялась въ Гамбургѣ въ 20-хъ и 30-хъ годахъ прошлаго столѣтія. *Prutz*, 212—213; *Schlossar*, Ziegler's Asiatische Banise auf der Bühne, *Wiener Abendpost*, 1878, Beilage, № 222.

[2]) *Сѣверн. Архивъ* 1822, IV (№ 21), стр. 185; Записки, принадлежащія къ исторіи россійскаго театра (рук. Импер. Публ. Библіотеки Q. XVI. 17); *Забѣлинъ*, Опыты, II, 452.

[3]) *Пыпинъ*, Очеркъ, 286; *Ровинскій*, Народныя картинки, I, 188; IV, 164—165; V, 134, 254.

дома родительскаго съ Евдономъ; воины, посланные за ними въ погоню, берутъ Евдона въ плѣнъ, Береа же спасается въ монастырь. Роландъ обманываетъ любовниковъ подложными письмами, въ которыхъ удостовѣряется для Евдона—что убита Береа, а для Береы—что убитъ Евдонъ. Между тѣмъ, Евдонъ получаетъ свободу, ѣдетъ въ Парижъ и тамъ, за военные подвиги противъ разбойниковъ, производится въ фельдмаршалы. Однажды въ монастырѣ, гдѣ постриглась Береа, получившая извѣстіе о смерти своего возлюбленнаго, произошелъ пожаръ; Евдонъ со своими воинами спѣшитъ туда на помощь, спасаетъ отъ смерти монахинь и въ одной изъ нихъ узнаетъ Береу. По его просьбѣ, ее выпускаютъ изъ монастыря и позволяютъ ей выйдти замужъ за Евдона, который вскорѣ послѣ того дѣлается французскимъ королемъ.

Нѣкоторое общее сходство съ этимъ романомъ по мотиву (обманъ влюбленныхъ съ цѣлью ихъ разлучить; удаленіе въ монастырь) представляетъ не изданная и до сихъ поръ остававшаяся совершенно неизвѣстною въ нашей литературѣ комедія, весьма оригинальная и замѣчательная какъ по формѣ, такъ и по содержанію. Въ рукописи [1]) она не имѣетъ заглавія, но по именамъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ можетъ быть названа комедіею о Индрикѣ и Мелендѣ.

Піеса написана риѳмованною прозою, совершенно въ стилѣ нашихъ лубочныхъ текстовъ [2]), и раздѣлена не на дѣйствія или части, какъ это обыкновенно дѣлается, а на 19 явленій. Каждое изъ этихъ явленій мы должны, однако, разсматривать какъ дѣйствіе, потому что каждое изъ нихъ заставляетъ предполагать особую декорацію и, по содержанію піесы, отдѣляется отъ предыдущаго и послѣдующаго значительнымъ промежуткомъ времени (часто въ нѣсколько лѣтъ). Въ первомъ явленіи „являетца король дацки і при нем 2 сенатора і несколко воиновъ“ [3]). Датскій король говоритъ:

---

[1]) Сборникъ Археогр. Коммиссіи, скорописью начала XVIII вѣка, №107/162, лл. 23—53. За указаніе этой рукописи приношу благодарность И. А. Шляпкину, сообщившему мнѣ и копію съ нея.

[2]) Въ рукописи текстъ написанъ въ сплошную строку, но послѣ каждой риѳмы поставлена вертикальная черточка.

[3]) Въ концѣ піесы находится слѣдующее „исчисленіе персонъ“: 1) Король Дацкоі 1, при немъ сенаторов 2, маршалко 1, воиновъ 2; 2) Король Саѯонкіи 1, при немъ сенаторов 2, маршалко 1, воиновъ 2; 3) Король Швецкоі 1, при немъ ѳелтъмаршалка с войскомъ; 4) Цесарь 1, цесарева и сенаторы; 5) Девицы цесаревы 2; 6) Меленда; 7) Индрикъ; 8) Сетование; 9) Монахъ; 10) Маршалы и рабъ и вестники теже.

О ко͗ преславно мое государство ко͗ превзрядно
і по всемъ окрестнымъ государства͗ оное славно
подъ моею державою твердо бѹдетъ содержа͗ ца
нн̑ѣ протчая кемъ победятца
многимъ государемъ окрестъ мя живѹщим
союз і миръ с ними намъ содержащи͗
едина шветцкая корона вражду с нами імеѣт
надеюсъ что і та нас҃ не преодолеѣт
ізымею воинство твердое
ковалерию інфантерию крепькое, и т. д.

Маршалка извѣщаетъ короля о рожденіи дочери; король даетъ новорожденной принцессѣ имя Меленды, приказываетъ подать вина, угощаетъ поздравляющихъ его сенаторовъ и велитъ одному изъ нихъ „послать авизи во всѣ государства, да и вѣдаютъ о томъ многія королевства" [1]).

Дѣйствіе переносится въ Саксонію, и во второмъ явленіи передъ нами—саксонскій король, который возвѣщаетъ о себѣ такъ:

„Азъ есть курѳирсъ саксонски славны и королемъ пребываю уже давны; о моей державѣ повсюду слава сіяетъ, моя арматура крѣпко процвѣтаетъ, артилерія жъ крѣпкая всѣхъ противныхъ устрашаетъ, весьма въ бѣгство тещи понуждаетъ. Кавалерію и инфантерію отъ сердца моего люблю, вѣрными ихъ заслуги скипетръ мой держу. Возлюбленная моя гвардія меня почитаетъ и всѣхъ моихъ непріятелей храбрость умягчаетъ. Мои сенаторы меня возлюбляютъ и продолженія моей державы усердно желаютъ", и т. д.

Онъ получилъ „куранты изъ Даціи" съ извѣстіемъ о рожденіи у его любимаго друга, датскаго короля, дочери Меленды, „по состоянію планетъ подобно Венеры"; приходитъ маршалко и объявляетъ ему еще о рожденіи принца. Какъ и въ первомъ явленіи, король угощаетъ поздравляющихъ его сенаторовъ, даетъ новорожденному имя Индрика и, написавъ грамоту, отправляетъ посла къ королю датскому, прося обручить Меленду съ Индрикомъ, ради вѣчной дружбы между обоими государствами.

III. Саксонскій посолъ приходитъ къ датскому королю, который съ радостью соглашается на обрученіе новорожденныхъ и велитъ сенаторамъ составить объ этомъ договоръ („окордъ утвердити"). Прибѣгаетъ вѣстникъ, объявляющій о вторженіи въ Данію шведскаго короля; вслѣдъ затѣмъ является и самъ шведскій король съ своими

[1]) Въ дальнѣйшихъ выпискахъ мы уже не будемъ держаться правописанія комедіи, такъ какъ приведеннаго выше образца достаточно для того, чтобы составить себѣ о немъ понятіе.

фельдмаршалами и требуетъ отъ датскаго покорности. Послѣдній не сдается; происходитъ сраженіе; датскій король и его войско побиты, и побѣдитель тотчасъ же садится на завоеванный престолъ.

IV. Два сенатора совѣтуются между собою о томъ, какъ поступить съ осиротѣвшею королевной Мелендой, и рѣшаются отвезти ее къ королю саксонскому, чтобы тотъ воспиталъ ее вмѣстѣ съ ея женихомъ Индрикомъ.

V. Сенаторы привозятъ Меленду къ саксонскому королю, который тотчасъ же велитъ отдать ее въ школу (!) вмѣстѣ съ своимъ сыномъ Индрикомъ, а сенаторовъ зачисляетъ въ свою гвардію.

Скоро сказка сказывается, а въ нашей комедіи еще скорѣе дѣло дѣлается: въ 6-мъ явленіи Индрикъ и Меленда—уже взрослые молодые люди. Отецъ Индрика, король, призываетъ его къ себѣ и объявляетъ, что издревле узаконенный обычай требуетъ, чтобы королевичъ отправился путешествовать: „Нынѣ обучилъ тя многимъ наукамъ и воспиталъ тя возрастомъ толикимъ; направи себе въ путь въ другія государства, а безъ того не пріимешь и моего королевства“. Слѣдуетъ трогательное прощаніе королевича съ невѣстой; они клянутся другъ другу въ вѣрности, мѣняются перстнями и расходятся. „Выходитъ Сѣтованіе, нарядясь въ траурѣ“, и произноситъ монологъ, въ которомъ смутно объясняется дальнѣйшій ходъ дѣйствія:

„Жалость сердца моего лютѣ вся моя члены уязвляетъ и печалію зѣльно мое сердце сокрушаетъ. Ахъ, ахъ, проклятая и немочная неправда! доколѣ въ сицевомъ неистованіи пребываешь, гоня невинность завистію? доколѣ земля не пожретъ тако сію? Аще бы азъ имѣлъ возвышеніе въ санѣ, якоже отецъ Индриковъ, то бы себя не пощадилъ, но животъ свой самъ здѣ бы сокрушилъ; нынѣ же, за моею немощію и уничиженіемъ, чиня сіе, изнемогаю и горесть сію впередъ чую, въ скрыжалѣхъ сердца моего оставляю“.

VII. Рабъ извѣщаетъ саксонскаго короля о смерти его супруги. Король въ отчаяніи; обращается къ ближнему сенатору за совѣтомъ; тотъ совѣтуетъ жениться на Мелендѣ. Король призываетъ Меленду и дѣлаетъ ей предложеніе; но принцесса объявляетъ, что она останется вѣрною своему жениху Индрику, „съ которымъ пароль утвердила и обѣщаніе свое на томъ положила“. Отказъ Меленды еще болѣе воспламеняетъ короля. Онъ говоритъ:

„О, жестокосердая, въ твердости несклонная, подавлена терпѣніемъ роза благовонная! твоихъ очей и лѣпоты видя, ты уже будешь смерти моей причина... Не отбѣгай прочее, прошу, умилися, на единъ малѣйшій часъ ко мнѣ приближися!“

Онъ снова обращается за совѣтомъ къ сенатору, и тотъ придумы-

ваетъ сдѣлать такой же перстень, какой Меленда подарила Индрику, надѣть его на руку приговореннаго къ смерти преступника, нарядить послѣдняго въ платье королевича и возвѣстить Меленде о пріѣздѣ Индрика; когда же принцесса выйдетъ на встрѣчу мнимому жениху, сенаторъ бросится на него, отрубитъ ему голову и убѣжитъ съ нею въ лѣсъ. Меленда, конечно, поплачетъ, но потомъ ее легко можно будетъ утѣшить и склонить къ браку съ королемъ.

VIII. Планъ злаго совѣтника приводится въ исполненіе. Меленда падаетъ на обезглавленный трупъ мнимаго жениха и съ воплями причитаетъ надъ нимъ:

„Ахъ! видяща се умираю! ахъ! что мнѣ бѣдной, ахъ, отлученной! не вѣмъ, что сотворити, лучше ми умрети! ахъ, проклятый часъ той, когда азъ родихся, въ несчастіи бо мой вѣкъ продолжися! Ахъ, проклятый тиране! почто такъ учинилъ, дражайшую мою радость со мною разлучилъ? о! свѣта очей моихъ нынѣ лишаешь и въ горести вѣчно оставляешь! О, горы! вы на меня нынѣ падите! морскія волны, молю, потопите! и вы, лѣса, мя нынѣ пощадите: льва или волка на мя испустите! унѣе буду оными умерщвленна, нежели отъ тебя, моя радость, буду отлученна; да растерзаютъ мое тѣло на части и тѣмъ да не буду жити въ напасти... Ахъ, смерте! почто умерщвляешь, моего любезнаго друга со мною разлучаешь? возьми и меня съ нимъ, да умертвлюся, нежели въ суеты сего свѣта остаюся... Кому мя вручаешь, на кого оставляешь, свою несчастливую невѣсту покидаешь? О, солнце! плачь со мною днесь! что ми дастъ море слезъ? Но прошу Творца моего и Бога, Тебѣ нынѣ послужу до смертнаго гроба“.

Король старается утѣшить горько сѣтующую Меленду и снова предлагаетъ ей быть его женою. „Вотще твое ласкательство“, говоритъ она ему;—„по смерти бо Индрика весела не буду, его же печалію своею не забуду“.

IX. Рабъ извѣщаетъ короля о возвращеніи Индрика изъ чужихъ краевъ, гдѣ онъ „принялъ наукъ и языковъ разныхъ“. Король сильно смущенъ этимъ извѣстіемъ; онъ не знаетъ, „какъ стыда сего избыти, понеже надъ сыномъ хотѣлъ фальшу учинити“. Все тотъ же коварный сенаторъ совѣтуетъ ему дать Меленде такого зелья, „котораго испивъ, ляжетъ спать и три дни не будетъ себя знать“; какъ только она заснетъ, положить ее въ гробъ и поставить за рѣшеткой; когда же пріѣдетъ Индрикъ и увидитъ ее мертвою въ гробу, онъ, конечно, „оставитъ царство и идетъ въ поле“. Совѣтъ немедленно приводится въ исполненіе. Увидя мертвую невѣсту, Индрикъ изливаетъ свое горе въ длинномъ причитаніи, похожемъ на плачъ Меленды.

„Ахъ! какъ могу зрѣти мертву дражайшую невѣсту мою, Меленду сладчайшую!... Да померкнетъ зѣницъ моихъ зракъ, нежели вижду любезную такъ...

Ахъ, увы! что сотворю? лучше съ смертнымъ ядомъ чашу испію, пойду, чужестраннымъ вепремъ предамъ себя, лютымъ звѣремъ! Ахъ, горе! откуду во мнѣ огнь сей бываетъ? паче всѣхъ комидовъ (?) пылаетъ! По тебѣ, дѣвица, утѣха благая, учинилися во мнѣ терзанія злая! Ахъ, Нарида (Нереида?) с....йшая (не разобрано) во Тигринскомъ морѣ! дымомъ благовоннымъ курится въ тебѣ это горе (?). Горько прошу ливанъ, мирру, нарды, ты укрочаешь злые звѣри леопарды, мнѣ мою любезную возвратите, или и меня съ нею смертію умертвите... Се уже умъ мой помрачается, се и утроба моя снѣдается! Почто азъ нынѣ отъ тебя разлученный? развѣ сей мечъ пронзитъ мое сердце смертный! Почто азъ не вижу ясныхъ твоихъ очей, ниже слышу отъ твоихъ устенъ рѣчей?... Ахъ, Боже мой! почто мя оставляешь и моей дражайшей во вѣки лишаешь?"...

Король велитъ похоронить Меленду, не допуская Индрика къ ея тѣлу. „Меленду понесутъ и „Святый Боже" по латыни запоютъ: Санкте Деусъ, санкте вартесъ (fortis), санкте имарталіусъ". Индрикъ даетъ обѣтъ поступить въ монастырь.

X. Меленда просыпается въ кругу своихъ дѣвицъ и, подозрѣвая, что ей „нѣкоторая прелесть учинися отъ своихъ", призываетъ датскаго сенатора, того самаго, который нѣкогда привезъ ее въ Саксонію, и проситъ проводить ее въ дальнія государства, гдѣ она могла бы принять монашество. Сенаторъ обѣщаетъ исполнить эту просьбу.

Снова проходитъ, какъ надо полагать, довольно долгое время. Въ XI-мъ явленіи на сцену выходитъ „цесарь римскій и при немъ цесарева его и сенаторъ и дѣвицы 2". Цесарь возвѣщаетъ о себѣ рѣчью, подобною той, какія произносились ранѣе королями датскимъ и саксонскимъ:

„Кто толь славенъ въ свѣтѣ бываетъ, якоже моя власть повсюду сіяетъ? Азъ цесарь христіанскій, всюду пребываю и славу мою вездѣ являю. Кто мя большій и славнѣйшій? на главѣ корона и скипетръ златнѣйшій, что хощу, строю единою рукою, словомъ рекущи,—весь міръ подъ моею ногою", и т. д.

Супруга цесаря проситъ отпустить ее въ Римъ на богомолье; цесарь соглашается и прощается съ нею. „Цесарева на диартъ (на театръ, то-есть, на авансцену?) выходитъ и глаголетъ:

„Великая мнѣ радость нынѣ сіяетъ, Цесарія бо нынѣ процвѣтаетъ. Чрезъ многія лѣта въ дѣвствѣ пребывала, нынѣ же государя себѣ получила; французская азъ была королевна, нынѣ же назвася цесарева,—и за такую ко мнѣ божескую милость иду въ Римъ помолитись".

Она отправляется въ путь въ сопровожденіи сенатора и двухъ дѣвицъ.

XII. „Надлежитъ быть часовнѣ и при ней Меленда въ платьѣ монашескомъ стоящая". Является цесарева съ своими спутниками и,

увидѣвъ молодую монахиню, спрашиваетъ ее, кто она такая и какого рода. Меленда подробно разказываетъ свою исторію, и цесарева беретъ ее съ собою въ Римъ.

XIII. „Надлежитъ быть часовнѣ, а надъ нею нарисовану гробу, надъ которымъ Индрику плачущу стоять и подписано надъ симъ быть: Меленда во гробѣ лежитъ, Индрикъ же плача стоитъ". Приходятъ цесарева съ Мелендою и, удивляясь этой картинѣ, призываютъ молящагося въ часовнѣ монаха. Этотъ монахъ—Индрикъ. Онъ выходитъ и „комплементуетъ". На вопросы о томъ, что означаетъ картина, онъ отвѣчалъ: „Тяжко, о цесарева, воспоминати и прежнія свои печали словами сказати" (infandum, regina, jubes renovare dolorem!); но послѣ новой, усиленной просьбы разказываетъ свою исторію. Во время этого разказа Меленда падаетъ въ обморокъ; Индрикъ узнаетъ ее и тоже лишается чувствъ. Цесарева ободряетъ ихъ; оба приходятъ въ себя; нѣжная сцена свиданія послѣ безнадежной разлуки:

„Индрикъ. О, любезная и дражайшая сердца моего сладость! Ты ли мнѣ предстоишь, прежняя моя радость?

Меленда. Вижу, хотя и свѣтлость лица твоего заросла власами, однако же прежнюю любовь признаваю съ вами; токмо не вѣмъ причины, какъ разсудити, егда мертва тя имѣла зрити.

Индрикъ. О, прелюбезная моя радость! о, изсушеніе слезъ моихъ и прохладность! Упокоенная яко прекрасная нынѣ вижду тя, невѣста погибшая. Аки орелъ юности (?) о прошедшей печали моей объявляю, гряди, гряди, любовь нынѣ прежнюю мою утверждаю. Гряди, надежда сердца моего, гряди, о Меленда, слышащая любленія моего! Отверзитеся, небеса! излейте на мя капли радостныя! Земле, земле! загради источники водные! Слезъ моихъ дождь! отрасль сердцу моему! да прочее не стужаю, видѣть тя во гробѣ да не помышляю".

Любовники разказываютъ другъ другу о своихъ злополучіяхъ и вмѣстѣ съ цесаревой отправляются въ „Цесарію".

XIV. „Является цесарь въ прежнемъ достоинствѣ" и съ прежними рѣчами о своей силѣ и славѣ. Цесарева приводитъ къ нему Индрика и Меленду, разказываетъ (кратко) ихъ исторію и проситъ оказать имъ покровительство. Цесарь спрашиваетъ Индрика, чего бы онъ желалъ. Королевичъ желаетъ отвоевать у шведовъ наслѣдную землю своей невѣсты, Данію, и проситъ дать ему въ помощь войско, на что цесарь охотно соглашается.

XV. Дѣйствіе переносится въ Данію, которою управляетъ сенаторъ, намѣстникъ шведскаго короля: „является шведскій сенаторъ

съ воинами, при престолѣ стояще; на престолѣ же корона и скипетръ лежащій". Правитель повелѣваетъ воинамъ крѣпко стеречь государство; рабъ приноситъ извѣстіе о вторженіи цесарскаго войска; является Индрикъ съ воинами, „починаютъ баталію, Индрикъ же воинство шведское побиваетъ и по баталіи садится на престолъ" (совершенно такъ же, какъ въ явленіи IV шведскій король).

XVI. Къ королю саксонскому, отцу Индрика, приходитъ рабъ съ извѣстіями о подвигахъ его сына и о томъ, что онъ уже соединился съ Мелендою и царствуетъ въ Даніи. Король и обрадованъ, и пристыженъ: „Како воззрю на персону сына моего суща здрава и чѣмъ ся явлю предъ нимъ быти права?" говоритъ онъ и осыпаетъ упреками сенатора, давшаго ему дурные совѣты. Онъ рѣшается оставить свой престолъ, приказывая передать его Индрику, и идетъ въ Римъ, чтобы тамъ „монахомъ пребывати и о грѣхахъ своихъ непрестанно рыдати".

XVII. Индрикъ и Меленда сидятъ на тронѣ и отпускаютъ цесарскія войска съ наградой и благодарственной грамотою къ цесарю. Приходитъ посолъ съ грамотой саксонскаго короля. Прочитавъ ее, Индрикъ хочетъ видѣть своего отца и, оставляя Меленду правительницею, отправляется въ Саксонію, чтобы примириться съ отцомъ и предать лютой казни его злыхъ совѣтниковъ.

XVIII. „Является на престолѣ корона и скипетръ, и при нихъ сенаторъ саксонскій съ воины". Приходитъ Индрикъ; на вопросъ объ отцѣ ему отвѣчаютъ, что король уже „отъѣхалъ до Рима". Тогда Индрикъ спрашиваетъ, кто предлагалъ его отцу злые совѣты. Ему указываютъ на виновнаго сенатора и разоблачаютъ его поведеніе. Разгнѣванный Индрикъ велитъ призвать палача.

„Спекуляторъ (приходитъ). Почто мя, великій королю, призываешь или кому главу отрубить повелѣваешь?

„Индрикъ. Сему злому бездѣльнику главу отрубить потщися, да не бездѣленъ въ своемъ дѣлѣ явися".

XIX. „Является при монастырѣ старецъ и гробъ стоящій". Приходитъ Индрикъ и на вопросъ: гдѣ король саксонскій? получаетъ отъ монаха отвѣтъ, что онъ уже умеръ и тѣло его лежитъ въ этомъ гробу. Умеръ, сокрушаясь о своемъ поступкѣ и прося прощенія у сына. Комедія заключается плачемъ Индрика по отцѣ:

„О, дражайшій мой отче! что нынѣ слышу? мертва тя во гробѣ вижу!... Рыдай нынѣ и плачи, Индрикъ! Ахъ, несчастный во свѣтѣ! почто не сподобился живота отча зрѣти? Плачи, плачи, за сіе весьма неутѣшно! послѣдствую

и самъ тебѣ, отче мой, вѣло спѣшно. Нынѣ же отру слезы отъ очей моихъ мало, иду до Меленды здраво, да тамо съ нею еще по тебѣ рыдаю и короны наши тако управляю. Прости мя, отче, хощу отыти нынѣ, положи благословеніе на твоемъ сынѣ".

По самому складу этой комедіи уже видно, что она представляетъ собою весьма безыкусственное переложеніе въ разговоры эпическаго разказа. И дѣйствительно, источникомъ для нея послужила повѣсть, извѣстная въ нашей рукописной литературѣ XVIII столѣтія подъ заглавіемъ: „Гистория о великомочномъ рыцарѣ Гендрике курфистре саксонскомъ и о преизящной Мелендѣ дочере Людвика курфистра брандебурскаго, переведена с полскаго на славенороссійскій диаментъ" (!) [1]). Содержаніе повѣсти представляетъ, въ подробностяхъ, довольно много отличій отъ комедіи, не говоря уже о томъ, что послѣдняя гораздо короче; но канва дѣйствія осталась та же самая, и все существенное сохранено въ комедіи. Начало повѣсти совершенно сходно съ первыми пятью явленіями комедіи; разница только въ томъ, что въ повѣсти вмѣсто короля датскаго являтся курфирстъ бранденбургскій и вмѣсто короля шведскаго — князь аронскій (?) Іоаннъ. Далѣе въ повѣсти описывается юношеская любовь Генриха и Меленды; придя въ „совершенныя лѣта", Генрихъ самъ просится у родителей въ чужія страны, „понеже есть таковый во всей Европѣ обычай". Отецъ и мать сначала не хотятъ отпустить его, потомъ соглашаются. Трогательное прощаніе Генриха съ матерью и невѣстой. Вскорѣ по отъѣздѣ Генриха, мать его скончалась, а отецъ, „забывъ свою старость, разжегся отъ діавола похотію жениться на Мелендѣ". Его разговоры по этому поводу съ Мелендою изложены чрезвычайно подробно (и притомъ—въ діалогической формѣ). Меленда пишетъ Генриху въ Парижъ подробное

---

[1]) Въ сборникѣ *И. Е. Забѣлина*, по старой нумераціи его рукописей № 67, по новой—№ 267. См. *Пыпина*, Очеркъ, 285. Этою рукописью мы пользовались благодаря любезности А. Н. Пыпина. Другіе извѣстные намъ списки повѣсти— Общ. Люб. Древн. Письм., изъ собр. кн. П. П. Вяземскаго, № CCXXIII,—отрывокъ изъ 6-ти листовъ, разными почерками XVIII вѣка, и въ собраніи гр. А. С. Уварова, № 597. Начало повѣсти: „Издревле было славно курфистрство саксонское и градъ Дрезинъ, въ которомъ тогда былъ курфистръ именемъ Фридрикъ, мужъ великомоченъ и ковалеръ славны, которой имѣлъ великую любовь съ курфистромъ же бранедебурскимъ, таковымъ же мужемъ великомочнымъ и ковалеромъ славнымъ". Польскаго или какого-либо иного оригинала этой повѣсти, не смотря на самыя тщательныя разысканія, намъ не удалось найдти; по всей вѣроятности, въ печатной литературѣ его нѣтъ.

письмо о предложеніяхъ его отца; но курфирстъ успѣваетъ „перенять“ это письмо на почтѣ. Коварнаго сенатора въ повѣсти нѣтъ: курфирстъ самъ придумываетъ и самъ осуществяетъ всѣ свои планы. Съ большою обстоятельностью разказывается объ убійствѣ мнимаго и о возвращеніи настоящаго Генриха; плачъ Меленды и причитанія Генриха изложены въ такомъ же патетическомъ тонѣ, какъ и въ комедіи, но въ другихъ выраженіяхъ, такъ что здѣсь сходство между повѣстью и комедіей — только общее. Генрихъ уѣзжаетъ невѣдомо куда, Меленда бѣжитъ „до кляштора“ въ Венгерское королевство. Въ этотъ кляшторъ часто ѣздила того королевства королевская дщерь, именемъ Анна; она увидала Меленду, разспросила о ея судьбѣ и взяла къ себѣ во дворецъ. По малѣ времени Анна вышла замужъ за римскаго царя Людвика. Вмѣстѣ съ Мелендою она ѣдетъ на богомолье, на пути находитъ „кляшторъ во имя святыхъ Генриха и Меленды“ и на воротахъ монастыря „образъ писанъ преизряднымъ художествомъ“, съ соотвѣтствующею надписью. Исторія разъясняется такъ же, какъ и въ комедіи; цесарь даетъ Генриху 30 тысячъ войска, съ которымъ тотъ отвоевываетъ Бранденбургъ. Узнавъ объ этомъ, отецъ его „пришелъ въ великій страхъ“ и написалъ ему письмо, въ которомъ старался всю вину сложить на Меленду, будто бы намѣренно прельщавшую старика. Но Генрихъ своимъ отвѣтомъ „наполнилъ душу отца великимъ стыдомъ“. Отецъ пишетъ ему покаянную грамоту и зоветъ его на престолъ, а самъ отправляется въ Римъ, поступаетъ въ монахи и умираетъ наканунѣ пріѣзда туда Генриха.

Все это изложено въ повѣсти очень подробно, съ пространными рѣчами, письмами и т. д.: романисты XVII и XVIII вѣковъ вообще отличались чрезвычайною обстоятельностью. Такъ какъ отмѣченныя нами отличія комедіи отъ повѣсти совершенно несущественны и касаются лишь частностей, то мы едва ли ошибемся въ предположеніи, что авторъ комедіи имѣлъ передъ собою повѣсть въ той же редакціи, въ какой она дошла и до насъ. А если это такъ, то слѣдуетъ заключить, что всѣ отличія являются результатомъ его собственнаго, оригинальнаго труда. Здѣсь мы, безъ всякаго сомнѣнія, имѣемъ дѣло съ самостоятельною русскою передѣлкою повѣсти въ драму, а не съ переводомъ уже готовой піесы съ чужого языка. Въ этомъ убѣждаетъ и форма комедіи, такъ рѣзко отличающая ее отъ другихъ разобранныхъ нами піесъ, и риѳмы, и языкъ, свободный отъ варваризмовъ, которыхъ переводчики того времени никогда не могли из-

бѣжать. Судя по языку, авторомъ нужно признать южно-русскаго уроженца: на это указываютъ нѣкоторыя (весьма, впрочемъ, немногія) слова и выраженія, напримѣръ: Маршъ (Марсъ), криштальный, комплементовать, цесарева (cesarzowa), отъѣхалъ до Рима, иду до Меленды, нестерпимый жаль, и малороссійскія риѳмы: премѣны—причины, въ свѣтѣ—разсудити, было—дѣло.

Къ своему повѣствовательному матеріалу авторъ комедіи отнесся очень наивно: онъ былъ, видимо, не въ состояніи усвоить драматическую форму и преодолѣть всѣ трудности сценическихъ требованій, такъ что его піеса сохранила совершенно эпическій складъ. Это — не болѣе, какъ повѣсть, переложенная въ разговоры и разбитая на „явленія", которыя смѣняются одно другимъ, какъ рядъ лубочныхъ картинокъ въ райкѣ. При этомъ совершенно устраняется всякое представленіе о времени, такъ что иногда событія, довольно отдаленныя одно отъ другого, весьма наивно помѣщаются рядомъ, даже въ одномъ и томъ же явленіи. Шведскій король приходитъ въ тронную залу короля датскаго, затѣваетъ съ нимъ споръ, тутъ же въ дворцѣ происходитъ сраженіе, и побѣдитель садится на престолъ побѣжденнаго; саксонскій курфирстъ получаетъ извѣстіе о смерти своей жены и тотчасъ же зоветъ Меленду и дѣлаетъ ей предложеніе, и т. д. Авторъ старался усилить дѣйствіе, сокращая или и вовсе опуская многія замедляющія его подробности; онъ вводитъ въ піесу новое лицо, котораго нѣтъ въ повѣсти, именно—коварнаго сенатора, вводитъ, конечно, для того, чтобъ устранить монологи, въ которыхъ курфирсту пришлось бы подробно объяснять публикѣ свои коварные замыслы. Монологовъ, какъ и всего, что̀ могло бы болѣе или менѣе опредѣленно характеризовать дѣйствующихъ лицъ, авторъ вообще избѣгаетъ: за исключеніемъ одной Меленды, въ изображеніи которой есть нѣкоторые намеки на характеристику (вѣрная любовь, постоянство, скромность), и сѣтованія которой надъ трупомъ мнимаго жениха проникнуты глубокимъ чувствомъ, всѣ остальныя лица совершенно лишены жизни; они до такой степени безличны, что авторъ даже не считалъ нужнымъ сохранить за ними собственныя имена: всѣ они (кромѣ Генриха)—безыменныя маріонетки; да и вообще піеса, по своему стилю, многимъ напоминаетъ кукольную комедію. Особенно характерны въ этомъ отношеніи выходныя рѣчи королей и цесаря. Нельзя также не обратить вниманія на то, что авторъ, какъ бы подражая школьному дѣйству, вводитъ въ комедію аллегорическую фигуру „Сѣтованія. Но у него Сѣтованіе — мужескаго рода, тогда какъ

въ школьныхъ дѣйствахъ всѣ подобныя лица бываютъ обыкновенно рода женскаго.

Въ рукописи комедіи при каждомъ явленіи находятся подробныя сценическія указанія („ремарки") для исполнителей. Эти ремарки написаны отдѣльно отъ текста, на поляхъ, подрѣзаны сверху и снизу и загнуты: очевидно, передъ нами экземпляръ, служившій для представленія. Комедія была играна,—но гдѣ и когда?

На этотъ вопросъ мы можемъ отвѣчать лишь приблизительно. Піеса, безъ сомнѣнія, не входила въ репертуаръ Кунста или Фирста, которые пробавлялись исключительно прозаическими переводами: она принадлежитъ къ совершенно иному типу драматическихъ произведеній. Не давалась она также и на придворной Преображенской сценѣ, гдѣ, какъ мы знаемъ, ставились тѣ же піесы, что и въ „храминѣ", съ прибавленіемъ духовныхъ дѣйствъ. Слѣдовательно, остается предположить, что наша комедія обязана своимъ происхожденіемъ любительской труппѣ учениковъ московскаго госпиталя или той компаніи студентовъ и подъячихъ, которые на святкахъ и масляницѣ устроивали балаганы и разыгрывали въ нихъ, между прочимъ, „Евдона и Береу". Эти молодые люди, заинтересовавшіеся театральнымъ дѣломъ, видимо относились къ нему, какъ истинные любители, съ большимъ одушевленіемъ и энергіей; образцомъ для нихъ, конечно, служила нѣмецкая труппа и привезенный ею репертуаръ; но въ то же время они были совершенно свободны отъ театральной рутины, которая выработывалась среди актеровъ и драматурговъ по профессіи: они не были связаны никакими условіями правильно организованной сцены, потому что эти условія были имъ совершенно незнакомы. Стараясь обогатить свой репертуаръ, эти актеры-любители искали новыхъ сюжетовъ въ повѣствовательной литературѣ, которая въ то время пользовалась большою популярностью, и при обработкѣ этихъ сюжетовъ для сцены шли вовсе не тою дорогой, какая была проторена бродячими нѣмецкими труппами. Стараясь угодить своей публикѣ, они усвоили для своихъ произведеній „складную рѣчь", риѳмованную прозу, которая уже давно получила полное право гражданства въ народныхъ разказахъ и лубочныхъ текстахъ, выбирали сюжеты интересные и вполнѣ доступные для пониманія и, по всей вѣроятности, имѣли успѣхъ.

Совершенно въ томъ же стилѣ и въ той же формѣ написана и другая, также неизвѣстная до сихъ поръ піеса, находящаяся въ рукописи Московскаго главнаго архива министерства иностранныхъ

дѣлъ, подъ заглавіемъ: „Актъ о царѣ Перскомъ Кирѣ и о царицѣ Скиѳской Тамирѣ“ [1]). Эта піеса, содержаніе которой заимствовано изъ извѣстнаго историческаго разказа, гораздо короче комедіи объ Индрикѣ и составлена съ еще большею наивностью и неумѣлостью. Она раздѣлена на восемь явленій, изъ которыхъ каждое нужно считать за отдѣльное дѣйствіе (послѣ перваго сдѣлана даже помѣтка: „закрывать завѣсъ“, въ дальнѣйшемъ текстѣ опущенная); дѣйствующими лицами являются: Киръ съ пятью сенаторами, Тамира—также съ пятью сенаторами, сынъ Таміринъ, посолъ, вѣстникъ, воины и аллегорическія фигуры: ненависть, фортуна, любовь (или „Купида“) и надежда. Каждому явленію предпослано краткое изложеніе содержанія.

I. „Киръ совѣтуетъ съ сенаторы нанести брань Скиѳской царицѣ Тамирѣ, къ ней же посла посылаетъ“:

Киръ. Царства Перска мудрыи сенаторы, монарху вашему дасте совѣтъ скорый. Умыслилъ азъ нѣчто, будетъ ли благо отечеству нашему, вамъ творю извѣстно. Съ Скиѳской царицей хощу брань учинити и славную ону царицу плѣнити. Дивлюся воистину, что жена владѣетъ такъ великимъ царствомъ и скипетръ имѣетъ; лучше бъ мужу благородну оное держати, нежель женской персонѣ такимъ управляти.

Выслушавъ мнѣніе сенаторовъ за и противъ войны, Киръ рѣшается воевать и остается наединѣ. Къ нему являются Ненависть и Фортуна; первая укрѣпляетъ его рѣшеніе, вторая грозитъ покинуть его, если онъ начнетъ неправедную брань.

II. „Посолъ приходитъ къ Тамирѣ царицѣ, возвѣщая яко грядетъ со бранію Киръ; она же отвѣщаетъ готова къ тому себѣ быти и совѣтуетъ со сенаторы, како съ нимъ пратися“.

III. „Киръ, прешедъ рѣку Араксисъ и устроивше обозы, умышляетъ, яко убоявшеся побѣже, оставя вино и прочее изобиліе, да нашедъ воинство Тамиры и упившися, удобнѣе можетъ побѣдити“.

IV. „Возвѣщаютъ Тамирѣ, прешедше рѣку Киръ, устроивше обозы, бѣгу ятся; царица же Тамира посылаетъ сына своего, вручивъ третью часть войска, въ погоню онаго Кира“. Любовь напутствуетъ сына царицы и совѣтуетъ ему „исполнитися млекомъ храбрыя Беллоны“ и мудростію Паллады.

V. „Сынъ Таміринъ, обрѣтше обозъ, оставлены отъ Кира, и

---

[1]) Рукопись изъ собр. кн. Оболенскаго, № 158 (по инвентарю № 153), скорописью XVIII в., 4°, на 9 листахъ. Заглавіе піесы помѣщено въ концентрическихъ кружкахъ разныхъ цвѣтовъ.

ставъ, упіются, его же нашедше піяна, Киръ своимъ воинствомъ убиваетъ". Фортуна, разгнѣванная вѣроломствомъ персидскаго царя, покидаетъ его.

VI. „Тамирѣ возвѣщаютъ, яко воинство ея и сына потреби Киръ; она жъ отъ печали не можетъ глаголати":

Не могу азъ ничтоже мыслити лукавымъ,
Утре лучше разсужду въ умѣ моемъ здравомъ;
Нынѣ ми сердце плачевное жало
И умъ мой печально изрывати начало;
Воспойте днесь плачевно, умильныя музы,
Ахъ, отторгните отъ мя сыновни союзы (sic!)

VII. „Царица Тамира печалуется о убивствѣ сына своего, ей же Надежда, Фортуна и Купида обѣщаются служити, которые жъ совѣтуютъ съ Киромъ брань творити и повелѣваютъ воиновъ собрати".

VIII. „Тамира увѣщеваетъ воиновъ, какъ бы отмстити Киру, они же на отмщеніе обѣщаются". Послѣ воинственной рѣчи царицы къ воинамъ, на которую они отвѣчаютъ увѣренностью въ побѣдѣ, Тамира говоритъ:

Се уже непріятель съ вои:
Воздвигните, любезные, на Марсовы бои.

Вслѣдъ за этими словами, тотчасъ же „пойдутъ и выведутъ Кира"; воинъ поздравляетъ Тамиру съ побѣдой:

Царица скиѳовъ преславна,
Радуйся, побѣда днесь одержанна!
Се, нашъ тиранъ попался въ твои руки,
Да пріиметъ отъ насъ и самъ злыя муки.
Се при ногахъ твоихъ тотъ, иже убилъ звѣрско
Сына царска скиѳовъ, хотя опровергнуть дерзко.
Тріумфуй, царица наша, живи лѣта многи!
Имаши покоренна врага подъ твои ноги.

Тамира обращается къ плѣнному персидскому царю съ такою рѣчью:

Хотя и моею кровію твой виссонъ обагрился,
Но ты, кровожаждущій, еще не напился,
О, тиранъ несыты, ахъ гортань зміина!
Вотъ мнѣ та въ руки привелась дубина! (sic!)
Или не довлѣло тебѣ свое государство,
Что хотѣлъ похитить еще мое царство?
Довольно бы было тебѣ и Вавилона,
Но ты, проливая кровь, искалъ моего трона.
Кровь сына къ матери днесь вопіетъ сице:

„О, матерь любезна, отмстите моей убицѣ“. (!)
Воскорѣ исполните сосудъ крове литы,
Да насладятся въ ней твои уста несыты.

Киръ заключаетъ піесу словами:

Уже лавръ упалъ и жизнь потеряю,
Но вѣдай, что я какъ герой умираю.
Моихъ побѣдъ лавръ тѣмъ не затмится,
Знай, что герой смерти не страшится;
Когда судьба привела меня къ тебѣ подъ власть,
Не буду оплакивать мою злую часть.

Всѣ явленія этой комедіи чрезвычайно коротки, такъ что можно сказать, что въ ней даже больше дѣйствія, чѣмъ словъ: авторъ, видимо, затруднялся придумывать разговоры, не имѣвшіе непосредственнаго отношенія къ предмету пьесы. Риѳмованная проза комедіи отличается размѣренностью и представляетъ, въ сущности, плохо выдержанный силлабическій стихъ. Это обстоятельство, точно такъ же какъ и введеніе въ піесу аллегорическихъ фигуръ и миѳологическихъ образовъ, сближаетъ ее съ школьными дѣйствами и заставляетъ предполагать въ авторѣ человѣка, знакомаго съ пріемами латинской школы. По всей вѣроятности, это былъ одинъ изъ учениковъ славяно-латинской академіи, которыхъ докторъ Бидло переманивалъ въ свой госпиталь.

Мы считали необходимымъ остановиться подолѣе на анализѣ этихъ двухъ комедій, вопервыхъ, потому, что обѣ онѣ были до сихъ поръ совершенно не извѣстны историкамъ нашего театра, и вовторыхъ, потому, что въ нихъ мы видимъ живое свидѣтельство того интереса къ комидійному дѣлу, какой былъ возбужденъ среди грамотныхъ русскихъ людей дѣятельностью Кунста, Фирста и ихъ учениковъ. При всей своей наивности и неумѣлости, эти піесы дороги намъ, какъ первыя попытки самостоятельной работы въ области свѣтской драматической литературы, какъ первый лепетъ зарождающейся русской драмы. Комидіальная храмина, впервые при Петрѣ Великомъ сдѣлавшаяся публичнымъ учрежденіемъ, доступнымъ для „всякаго чина смотрѣльщиковъ“, не только привлекала въ свои стѣны многочисленную публику, но и вызывала подражанія, возбуждала стремленія къ литературной дѣятельности въ совершенно новой и еще не извѣданной сферѣ театра. Продукты этой дѣятельности хотя и не отличаются литературными достоинствами, но по своему складу и языку все-таки должны быть поставлены выше тѣхъ безобразныхъ переводовъ, которые унаслѣдованы нами отъ временъ Кунста. Нѣтъ

сомнѣнія, что кромѣ этихъ двухъ піесъ, которыя намъ удалось найдти въ рукописяхъ, и не разысканной до сихъ поръ комедіи о Евдонѣ и Бероѣ, существовали еще и другія комедіи того же типа: нѣкоторыя произведенія повѣствовательной литературы XVIII вѣка, такъ сказать, сами напрашиваются на драматическую обработку; такова, напримѣръ, повѣсть объ Арзасѣ и Рамирѣ и аглицкой королевѣ Елисаветѣ, почти цѣликомъ состоящая изъ разговоровъ [1]).

Мы имѣемъ извѣстіе, что ученики госпитальной школы, а также и студенты Московской академіи въ компаніи съ подъячими разыгрывали, между прочимъ „Соломона и Гаера“ [2]). Это были, по всей вѣроятности, шутовскія сцены Соломона и Морольфа, которыя, по свидѣтельству г. Безсонова [3]), и теперь еще входятъ въ составъ бѣлорусскаго вертепнаго дѣйства. Что подобныя же сцены разыгрывались въ прошломъ столѣтіи балаганными актерами, это видно изъ разказа „россійскаго Картуша“ Ваньки Каина о томъ, какъ онъ однажды, на масляницѣ, устроилъ въ Москвѣ катальную гору, украшенную елками, болванами и краснымъ сукномъ, и „собравъ до тридцати человѣкъ комедіантовъ, велѣлъ имъ представить на той горѣ о царѣ Соломонѣ игру, при чемъ были два шута. Между прочимъ (разказываетъ Каинъ), у того царя нарочно украдены были деньги, съ коими пойманъ былъ суконщикъ, который мною для того нанятъ былъ, за ту кражу къ наказанію, для чего собрано было до 200 человѣкъ, и поставлены были въ строй, и каждому дано было по метлѣ. Раздѣвъ того суконщика, надѣли на него деревенскую шапку, на шею галстукъ, на руки большія рукавицы, къ спинѣ привязали маленькаго медвѣдя и пустили тѣмъ строемъ до конца той горы, притомъ били въ барабанъ; за маіора правилъ суконщикъ Волкъ, который ѣздилъ на лошади и тѣхъ стоящихъ въ строю принуждалъ. Реченный суконщикъ ходилъ взадъ и впередъ шесть разъ, избитъ весь былъ до крови, за что взялъ съ меня одинъ рубль денегъ да шубу новую“ [4]).

---

[1]) Въ томъ же сборникѣ *И. Е. Забѣлина*, № 67 (267). Начало: „Елисабѣта королевна аглицкая, какъ всѣмъ извѣстно было, великую склонность имѣла къ любви“. Ср. *Пыпина*, Очеркъ, 285; *Викторова*, Собр. рукоп. И. Д. Бѣляева (М. 1881), 33

[2]) *Сѣверн. Архивъ* 1822 г., IV, 185.

[3]) Бѣлорусск. пѣсни, 99.

[4]) Жизнь Ваньки Каина, имъ самимъ разказанная. Новое изданіе *Григорія Книжника* (*Гр. Н. Геннади*). С.-Пб. 1859, стр. 57—59.

Царь Соломонъ пользовался, какъ извѣстно, большою популярностью въ нашей старинной литературѣ и въ лубочныхъ картинкахъ. Д. А. Ровинскій [1]) передаетъ со словъ одного московскаго старожила содержаніе одной, весьма краткой и незатѣйливой, шутовской сцены, которая разыгрывалась фабричными и въ которой дѣйствующими лицами являлись тотъ же царь Соломонъ и его „маршалка", получающій потасовку за свою непочтительность. Бергхольцъ и Штелинъ сообщаютъ, что въ спектакляхъ московскаго госпиталя видное мѣсто занимали арлекинады и шутовскія интермедіи, кончавшіяся всегда потасовкой. Рядъ подобныхъ сценъ напечатанъ Н. С. Тихонравовымъ [2]). Главнымъ дѣйствующимъ лицомъ здѣсь является гаеръ, русское воплощеніе Гансвурста; содержаніемъ служатъ въ высшей степени циничныя приключенія гаера съ старухой, молодкой, пьянымъ мужикомъ, сцены молодки съ шляхтичемъ, продажа гаера цыганомъ купцу и т. д. Читая эту интермедію, удивляешься, какъ могли быть представлены на сценѣ изображаемыя въ ней дѣйствія, и какою беззастѣнчивостью отличалась публика, передъ которою можно было разыгрывать подобныя піесы. Интермедіи написаны точно такою же риѳмованною прозою, какъ и тексты нашихъ народныхъ картинокъ; на послѣднихъ въ старое, безцензурное время нерѣдко изображались подобныя же сцены, и Д. А. Ровинскій [3]) не безъ основанія предполагаетъ, что нѣкоторые изъ описанныхъ имъ „потѣшныхъ листовъ" являются именно иллюстраціями интермедій. Подобныя же представленія перешли и въ кукольную нашу комедію, и наконецъ, слѣды ихъ остались чуть ли не до настоящаго времени въ тѣхъ приговоркахъ, которыми раешникъ поясняетъ картинки, показываемыя „избранной" публикѣ и за особую плату...

Интермедіи были грубо-смѣшны, не отличались изысканностью выраженій и остроуміемъ, но конечно, не всѣ сплошь были такъ грязно-циничны, какъ указанные нами образцы. Въ первой главѣ этихъ очерковъ, говоря о народныхъ святочныхъ и масляничныхъ забавахъ, мы привели нѣсколько отрывковъ шуточныхъ бытовыхъ сценъ и діалоговъ, которые иногда разыгрываются ряжеными; въ другомъ мѣстѣ нами было указано сходство нѣкоторыхъ изъ этихъ сценъ съ бытовою

---

[1]) Народн. карт. V, 253—254.

[2]) Русск. драм. произв., II, 485—498, по рукописи Имп. Публ. Библіотеки, Q. XVII, 4. Ср. *Пекарскаго* I, 457.

[3]) Русск. народн. карт., IV, 316; V, 253—256.

частью вертепнаго дѣйства. Источникомъ подобныхъ представленій большею частью служитъ сама народная жизнь; но въ нѣкоторыхъ случаяхъ они обязаны своимъ происхожденіемъ литературѣ, а вмѣстѣ съ нею, по всей вѣроятности, и старому нашему театру. Такова, напримѣръ, еще и теперь кое-гдѣ разыгрываемая солдатами или фабричными „Комедія о царѣ Максимиліанѣ и непокорномъ сынѣ его Адольфѣ" [1]). Отыскать оригиналъ этой піесы крайне затруднительно, потому что первоначальное ея содержаніе совершенно искажено и затерто всевозможными, часто импровизированными, вставками и передѣлками. На сколько можно судить по имѣющимся свѣдѣніямъ о комедіи, сущность ея заключается въ слѣдующемъ:

Грозный царь Максимиліанъ „западныхъ сѣверныхъ краевъ" хвастается своими громадными завоеваніями и повелѣваетъ воинамъ трепетать при одномъ его взглядѣ; побѣждаетъ какую-то прекрасную и могучую волшебницу, влюбляется въ нее, женится и изъ любви къ ней начинаетъ „вѣрить кумирическимъ богамъ". Онъ велитъ призвать своего „вздорнаго, непокорнаго" сына Адольфа (который былъ въ отсутствіи: „по Волгѣ-рѣкѣ катался, да съ разбойничками занимался") и принуждаетъ его принять „кумирическую вѣру". Адольфъ рѣшительно отказывается, и разгнѣванный царь повелѣваетъ заключить его въ темницу, чтобъ онъ одумался и покорился. Нѣсколько времени спустя Максимиліанъ снова призываетъ его къ себѣ и уговариваетъ покориться богамъ, но все напрасно. Тогда онъ посылаетъ скорохода за палачемъ или „рыцаремъ" Бармуиломъ и повелѣваетъ ему казнить Адольфа. Юноша проситъ позволенія проститься со всѣми и произноситъ патетическое прощанье со всѣмъ міромъ, со всѣми богатырями и красными дѣвицами. Бармуилъ отсѣкаетъ ему голову и затѣмъ выражаетъ ужасъ и раскаяніе; вскорѣ и самъ царь сознается что ему взгрустнулось по непокорномъ его сынѣ [2]). На сцену является гробокопатель, комическое лицо піесы, роль котораго, большею частью импровизированная, состоитъ изъ всевозможныхъ шутовскихъ выходокъ.

---

[1]) „Царь Максимиліанъ", *Искра* 1863, № 6, стр. 82—85; *Котляревскій*, Для исторіи русск. народнаго театра, *Русск. Архивъ* 1864, № 10; *Терск. войск. Вѣд.* 1869, № 4; *Веселовскій*, Стар. театръ, 400—402.

[2]) Не позволяя себѣ какихъ-либо выводовъ, отмѣтимъ однако, что имя царя Максимиліана или Максиміана, какъ мучителя и гонителя церкви, было извѣстно еще въ началѣ прошлаго столѣтія въ нашихъ лубочныхъ картинкахъ. *Ровинскій*, Нар. Карт., III, 178 („Корабль, знаменующій церковь воюющую и отъ еретиковъ гонимую на земли").

Напримѣръ, онъ жалуется на старость и болѣзнь; къ нему призываютъ лѣкаря, который представленъ шарлатаномъ, лжецомъ и болтуномъ; далѣе является портной, тоже съ разными комическими присказками, глухая старуха жена гробокопателя, которая ничего не слышитъ и отвѣчаетъ невпопадъ, перевирая всѣ слова, и т. д. Затѣмъ разыгрывается нѣчто въ родѣ турнира между богатырями, побивающими другъ друга; „черный арапъ“ хочетъ „покорить“ царя Максимиліана; тотъ обращается за помощью къ сильному и храброму Аникѣ-воину, который и побиваетъ всѣхъ супротивниковъ. Опять на сценѣ гробокопатель съ своими шутками и прибаутками. Побѣдитель Аника похваляется своею силой и удачей; онъ не боится и самой смерти: „Ну, наслышалъ я, какой-то есть смерть, и съ той стычку бы изымалъ! Что жь ты, старая старуха, мякинное твое брюхо, изъ-подъ винной бочки шлюха“, и т. д. Монологъ расхваставшагося воина прерывается появленіемъ смерти, которая и подкашиваетъ его. Передъ концомъ онъ произноситъ такое же прощаніе съ міромъ, какъ и Адольфъ:

Прощай, востокъ, прощай, западъ,
Прощай, сѣверъ и южныя страны!
Прощай, цари и короли
И всѣ могучіе богатыри;
Прощай, цари и царицы
И вы всѣ, красныя дѣвицы;
Прощаюсь я съ вами сердечно,
Погибаетъ душа моя вѣчно....

Комедія оканчивается бытовыми сценами, напоминающими вертепное представленіе, и пѣснями, которыхъ вообще много вставлено въ текстъ піесы. Здѣсь есть и романсы („Среди долины ровныя“, „Я въ пустыню удаляюсь“), и народныя пѣсни, въ особенности же—солдатскія, такъ какъ піеса чаще всего разыгрывается солдатами. Въ общемъ получается безсвязная смѣсь всевозможныхъ обрывковъ, сокращаемыхъ или распространяемыхъ по произволу исполнителей. Въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ фразахъ комедіи слышится далекій отзвукъ старинной сцены. Такова, напримѣръ, вступительная рѣчь Максимиліана, нѣсколько напоминающая рѣчи цесаря въ комедіи объ Индрикѣ и Мелендѣ, таковы часто повторящіяся обращенія:

— Скороходъ-фельдмаршалъ! Явись предъ лицемъ своего монарха!

— Ой ты, грозный царь Максимиліанъ! Почто скоро меня призываешь и какіе указы исполнять повелѣваешь?

— Я тебя призываю и исполнять повелѣваю: пойди и приведи вздорнаго, непокорнаго сына моего Адольфа.

— Пойду и приведу вздорнаго, непокорнаго сына твоего Адольфа.
— О, дражайшій родитель, всему свѣту покоритель! Почто скоро меня призываешь и какіе указы исполнять повелѣваешь? и т. д.

Подобныя же рѣчи мы видѣли и въ комедіи объ Индрикѣ. Многія дѣйствующія лица „Максимиліана", въ первый разъ выходя на сцену, обращаются къ публикѣ съ привѣтствіемъ: „Здравствуйте, почтенные господа! Вотъ и я явился къ вамъ сюда" (я такой-то): обращеніе, обычное и въ лубочныхъ „потѣшныхъ листахъ" [1]. Эти уцѣлѣвшія до сихъ поръ формальныя особенности комедіи заставляютъ предполагать, что она обязана своимъ происхожденіемъ піесѣ, сочиненной въ прошломъ столѣтіи, можетъ быть, передѣланной изъ какого-нибудь разказа тѣми же актерами-любителями, которые оставили намъ „Индрика" и „Кира". Піеса разыгрывалась въ балаганахъ, не была записана, воспроизводилась по памяти зрителями, которые увлекались подражаніемъ театру, и переходя отъ поколѣнія къ поколѣнію, мѣняла свой видъ и содержаніе соотвѣтственно вкусамъ и фантазіи исполнителей. Обогащаясь постоянно новыми эпизодами, эта „сценическая рапсодія" все больше и больше удалялась отъ первоначальнаго своего образца и теряла свой прежній смыслъ; но слѣды ея происхожденія, хотя и весьма слабые, все-таки остались.

Эпизодъ объ Аникѣ, включаемый иногда въ комедію о Максимиліанѣ, составляетъ отдѣльную піесу, заимствованную изъ чрезвычайно популярнаго въ нашей старинной литературѣ „Пренія Живота и Смерти" [2]. Мотивъ похвальбы сильнаго и храбраго богатыря и боя со смертью очень распространенъ въ нашихъ благочестивыхъ сказаніяхъ и легендахъ, въ духовныхъ стихахъ и народныхъ преданіяхъ; отсюда онъ занесенъ въ лубочныя картинки и въ вертепное представленіе (смерть Ирода) и, въ видѣ интермедіи, на сцену школьнаго театра. Н. С. Тихонравовымъ напечатана [3], по рукописи прошлаго вѣка, „Интремедѣя на три персоны: Смерть, воинъ и хлопецъ", по содержанію совершенно одинаковая съ соотвѣтствующими духовными стихами. Въ комедіи объ Аникѣ-воинѣ, разыгрываемой фабричными и по складу очень похожей на текстъ лубочной картинки,

---

[1]) Ср. напримѣръ, *Ровинскаго*, Нар. Карт. I, 439 („Фарносъ музыкантъ").

[2]) Исторія этого сюжета обстоятельно изслѣдована въ диссертаціи *И. Н. Жданова:* Къ литературной исторіи русской былевой поэзіи (Кіевъ. 1881) стр. 1—118. Ср. также *Ровинскаго*, Нар. Карт. III, 126; IV, 553—558; V, 177—178, и *Русск. Филологич. Вѣстн.* 1887, № 3, стр. 151—156.

[3]) *Лѣтописи русск. литер.* III, отд. 2, стр. 78—80.

прибавлено вступленіе: задорный разговоръ Аники съ какимъ-то рыцаремъ Морицемъ, ихъ поединокъ и смерть Морица. Затѣмъ слѣдуетъ похвальба Аники, появленіе Смерти, мольба Аники объ отсрочкѣ его погибели и приведенное уже выше прощаніе Аники съ бѣлымъ свѣтомъ.

Итакъ, нѣмецкіе комедіанты, призванные по царскому указу въ Москву и устроившіе здѣсь русскую театральную школу и комидійную хоромину, дѣйствовали все-таки не даромъ. Ихъ представленія успѣли заинтересовать русскихъ „смотрѣльщиковъ“, сблизили публику съ театромъ и драматической литературой и въ короткое время сдѣлали сцену однимъ изъ любимыхъ развлеченій. Всѣмъ доступные спектакли комидійной храмины не замедлили обратиться въ потребность, и когда храмина прекратила свое существованіе, публика, охочая до зрѣлищъ, собственными силами и средствами старалась удовлетворять этой потребности. Явились актеры-добровольцы, любители, которые сами принялись сочинять и разыгрывать комедіи,— правда, очень незамысловатыя, но вполнѣ доступныя пониманію той публики, для которой онѣ назначались, и заимствованныя преимущественно изъ повѣствовательной литературы, которою эта публика была особенно заинтересована. Театръ, бывшій сначала только придворною потѣхою, все болѣе и болѣе демократизируется, пускаетъ корни въ народѣ и находитъ себѣ тамъ воспріимчивую и благодарную почву. Конечно, это понизило уровень сцены и литературное достоинство ея произведеній: нѣмецкій балаганъ, преобразившись въ русскій, безспорно, еще болѣе опошлился и измѣнился къ худшему; но не слѣдуетъ забывать и того, что нѣмецкій балаганъ всегда пользовался самою участливою поддержкою, между тѣмъ какъ русскій съ первыхъ же шаговъ былъ предоставленъ собственнымъ силамъ, весьма скуднымъ во всѣхъ отношеніяхъ. Тамъ была роскошно устроенная сцена со всѣми принадлежностями, на которыя не жалѣли великаго иждивенія; здѣсь—жалкій сарай, завѣшанный рогожею; тамъ лучшіе переводчики посольскаго приказа трудились надъ передачею лучшихъ піесъ знаменитаго Фельтенова репертуара, и нѣмецкій принципалъ, вышедшій изъ школы Фельтена, внушалъ ея правила преданія русскимъ профессіональнымъ актерамъ; здѣсь—недоучившіеся „школярики, латиною губы примаравшіе“, кое-какъ сладивши нехитрую комедію, разыгрывали ее въ самой нищенской обстановкѣ, вмѣстѣ съ подъячими, мастеровыми и всякимъ сбродомъ; а потомъ эти представленія сдѣлались уже исключительно достояніемъ просто-

народья, на „подлыя“ забавы котораго образованное общество смотрѣло только съ презрѣніемъ и не считало возможнымъ чѣмъ бы то ни было поощрять и поддерживать ихъ или заботиться о ихъ развитіи и улучшеніи. Если принять все это въ расчетъ, то можно еще удивляться, какъ, при такой заброшенности, въ драматическихъ зрѣлищахъ простонародья возможенъ былъ какой-нибудь прогрессъ. А прогрессъ несомнѣнно существовалъ и существуетъ. Въ незатѣйливой формѣ шутовского діалога или фарса слышатся отголоски современной жизни, дающей матеріалъ для своеобразнаго наблюденія, для мѣткаго слова, для характерной сценки; въ грубой, иногда и нелѣпой формѣ сказывается извѣстное міросозерцаніе, извѣстный взглядъ на житейскія отношенія [1]). Предоставленный самому себѣ, народъ обращается за содержаніемъ для своей „комедіи“ или къ дѣдовскимъ тетрадкамъ и лубочнымъ картинкамъ (откуда взято, напримѣръ, представленіе Аники), или къ фактамъ своей обыденной жизни; иногда же попадается подъ руку—Богъ вѣсть, какими путями—и литературное произведеніе, принимающее въ передѣлкѣ очень оригинальную окраску.

Любопытный примѣръ (изъ новѣйшаго времени) такой передѣлки представляютъ драматическія сцены, разыгрываемыя фабричными подъ названіемъ „Лодка“ [2]). Представленіе „Лодки“ происходитъ безъ всякихъ сценическихъ приспособленій: войдя въ комнату, дѣйствующія лица становятся въ кругъ и этимъ образуютъ сценарій, соотвѣтственно мѣсту и ходу дѣйствія. Дѣйствіе предполагается на Волгѣ, на широкомъ ея раздольѣ, на хорошо изукрашенномъ кораблѣ, гдѣ на кормѣ сидитъ атаманъ съ ружьемъ, на носу—есаулъ съ багромъ, а посреди корабля—золота казна.

Атаманъ обращается къ есаулу:

— Есаулъ! подходи ко мнѣ скорѣй и говори со мной смѣлѣй! Не скоро подходишь, не весело говоришь: голову сниму и въ грязь втопчу!

— Чего изволишь, атаманъ?

— Спой мнѣ любимую пѣсню. (Поютъ). Тише, друзья, впереди насъ камень. Не славьте меня сердцами, а станьте вѣрными друзьями. Есаулъ! подходи ко мнѣ скорѣй, и т. д.

Атаманъ приказываетъ есаулу „состроить красную лодку“ и зорко смотрѣть кругомъ. Въ это время на берегъ выходитъ „егерь“ и поетъ

---

[1]) Ср. примѣры въ гл. I.

[2]) Записано *В. О. Михневичемъ*. См. его Историч. этюды русской жизни II. 423—429.

пѣсню. Его хватаютъ и приводятъ къ атаману, который спрашиваетъ, какого онъ роду-племени. Егерь разказываетъ о себѣ, перифразируя и значительно сокращая извѣстный монологъ изъ „Братьевъ-разбойниковъ“ Пушкина:

— Я роду-племени своего не знаю, только знаю, что насъ было трое— братъ, да я, да сабля вострая моя. Со младости насъ вскормила чужая семья и взяла насъ непомѣрная зависть. Бросили мы хлѣбопашество и бѣжали въ дремучій лѣсъ, на промыселъ опасный. Бывало, мѣсяцъ взойдетъ среди небесъ, а мы изъ подземелья, да въ дремучій лѣсъ. Сидимъ и дожидаемъ: нейдетъ ли кто, не несетъ ли чего? нейдетъ ли жидъ богатый или нашъ баринъ брюхатый? то мы его обыщемъ, оберемъ и къ чорту пошлемъ. Бывало, гдѣ завидимъ въ трактирѣ свѣтъ,—туда! кто не боится нашей встрѣчи? придемъ, въ стекла бьемъ, дверь ломаемъ, хозяина вызываемъ. Хозяинъ къ намъ выходилъ, вино и пиво выносилъ. Но недолго гуляли молодцы: какъ пришли кузнецы, сковали насъ другъ къ другу и посадили за каменныя стѣны, за желѣзныя двери,—ни духу, ни человѣческаго слуху! Братъ былъ младше меня пятью годами; онъ томился и кричалъ: „Братъ, братъ! дай воды, душно, я въ лѣсъ хочу!“ Я ему воды подавалъ, но онъ меня не признавалъ, врагомъ называлъ: „Не ты ли, братъ отъ яровыхъ пашенъ отучилъ? не ты ли къ убійству пріучилъ?“... Но недолго онъ томился и кричалъ. Посадилъ я его на стулъ, онъ у меня и уснулъ. Тутъ я взялъ топоръ и лопату и вырылъ глубокую яму,—брата похоронилъ и молитву сотворилъ, а самъ отправился въ дремучій лѣсъ, на промыселъ опасный. Теперь же, господинъ атаманъ, покоренъ и вамъ.

Эта передѣлка пушкинской поэмы характерна, какъ наглядный примѣръ того, въ какомъ видѣ доходитъ Пушкинъ до народа, и какъ случайно запомнившееся литературное произведеніе приспособляется къ народнымъ понятіямъ.

Атаманъ снова приказываетъ есаулу зорко смотрѣть по сторонамъ (повторяя все ту же фразу: „Тише, друзья, впереди насъ камень“ и т. д.). Разбойники замѣчаютъ на берегу „красный кабачекъ“, причаливаютъ, вызываютъ хозяина:—Радъ ли ты намъ или не радъ?— Радъ.—Какъ? — Какъ чертямъ. — Какъ? — Какъ милымъ друзьямъ. Всѣ какъ бы сходятъ съ лодки, и комедія оканчивается угощеніемъ.

Такимъ образомъ, и въ наше время интересъ народа къ драматическимъ зрѣлищамъ не только не ослабѣваетъ, но и заставляетъ любителей искать новыхъ интересныхъ сюжетовъ для драматической обработки. Наглядное доказательство, что идея народнаго театра— идея дѣйствительно народная и заслуживающая всякой поддержки и скорѣйшаго осуществленія. Не даромъ же такъ горячо и энергично стоялъ за нее нашъ великій народный драматургъ А. Н. Островскій.

Возвратимся еще разъ къ репертуару Кунста и Фирста, чтобы сказать о немъ послѣднее слово.

Какъ мы уже замѣтили, дѣятельность этихъ нѣмецкихъ принципаловъ въ Москвѣ вообще не прошла безслѣдно: она возбудила въ широкомъ кругу публики интересъ къ театру и вызвала самостоятельныя попытки въ области драматической литературы. Но собственно репертуаръ, принесенный къ намъ нѣмцами, не имѣлъ большого образовательнаго вліянія и не оставилъ замѣтныхъ слѣдовъ въ нашей дальнѣйшей литературѣ. „Комедіальной храминѣ Петра Великаго", говоритъ Н. С. Тихонравовъ [1],—„недоставало самыхъ жизненныхъ, основныхъ условій существованія: у нея не было того, что̀ составляетъ душу театра, художественной драматической литературы. Она поднялась на Красной площади въ то время, когда преобразованная Россія еще не успѣла создать себѣ литературнаго языка". Намъ кажется, что причина неуспѣха лежала не столько въ этомъ обстоятельствѣ, сколько въ самомъ содержаніи и характерѣ тѣхъ драматическихъ произведеній, которыя были перенесены на московскую сцену изъ Германіи. Эти произведенія, по самой сущности своей, были до такой степени чужды русской жизни того времени, нравамъ и понятіямъ тогдашняго русскаго общества, что интересъ, ими возбуждаемый, могъ быть лишь чисто внѣшній и скоропреходящій. Напыщенная декламація Лоэнштейна и Грифіуса, патетическіе и сентиментальные монологи Чиконьини, трогательныя чувства злополучной графини Геновевы были совершенно необычны и непонятны для русскаго человѣка, воспитаннаго въ иной обстановкѣ, привыкшаго мыслить и чувствовать совсѣмъ на другой ладъ. Чего нѣтъ въ жизни, того нѣтъ и въ языкѣ,—и неудивительно, что переводчики посольскаго приказа изнемогали подъ непосильнымъ бременемъ, не имѣя средствъ для сколько-нибудь вразумительной передачи нѣмецкаго текста, а русскіе актеры „за недознатіемъ въ рѣчахъ" дѣйствовали не въ твердости. Такимъ образомъ, для тогдашней Россіи переводныя пьесы нѣмецкаго репертуара совершенно пропадали, не находя себѣ въ литературѣ никакого отзыва. Это были сѣмена, случайно занесенныя на почву, совершенно для нихъ не подходящую, и потому не давшія ростковъ. Къ тому же, и самое существованіе ихъ въ Россіи было слишкомъ непродолжительно, слишкомъ мимолетно; онѣ появились въ то время, когда наша новая литература только что

---

[1]) Русск. драм. произв., I, XLII.

начинала формироваться, и скоро исчезли изъ обихода, уступая инымъ, новымъ вліяніямъ, тѣмъ болѣе, что, строго говоря, это были произведенія не литературныя, а чисто сценическія.

Разобранными до сихъ поръ піесами исчерпывается извѣстный намъ свѣтскій драматическій репертуаръ первой четверти прошлаго столѣтія. Къ нимъ слѣдуетъ прибавить еще одну оперу: „Дафнисъ, гоненіемъ любовнаго Аполлона въ древо лавровое превращенная" (или, по другому списку: „Дѣйствіе о Аполлонѣ и прекрасной Дафнидѣ, какъ Аполло побѣди лютаго змія Питона, потомъ же и самъ побѣжденъ явися отъ малаго Купиды, изъявляющее вкратцѣ"). Въ рукописи Императорской Публичной Библіотеки [1]) помѣщены рядомъ оба списка этой піесы, съ помѣткою при одномъ изъ нихъ: „Преписася въ Санктъ Петербурхѣ лѣта 1715, іюня въ день" и съ подписью Дмитрія Ильинскаго. Этотъ Дмитрій Ильинскій (котораго не слѣдуетъ смѣшивать съ Иваномъ Ильинскимъ, учителемъ кн. Антіоха Кантемира) былъ воспитанникомъ московской славяно-латинской академіи и затѣмъ жилъ въ Петербургѣ, въ свѣтскомъ званіи; неизвѣстно, былъ ли онъ переводчикомъ или только переписчикомъ „Дѣйствія объ Аполлонѣ"; неизвѣстно также, было ли оно представлено когда-нибудь на сценѣ.

Въ европейской драматической литературѣ XVII столѣтія „Дафна" имѣетъ довольно длинную и замѣчательную исторію. Еще въ 1597 году италіанскій поэтъ Оттавіо Ринуччини воспользовался этимъ овидіевскимъ сюжетомъ для оперы, которая была представлена во Флоренціи и имѣла большой успѣхъ. Тридцать лѣтъ спустя, глава силезскихъ поэтовъ, Мартинъ Опицъ, перевелъ „Дафну" на нѣмецкій языкъ; она была представлена (въ 1627 г.) подъ названіемъ пасторальной трагедіи, во время одного придворнаго торжества, въ замкѣ близъ Торгау, и затѣмъ обошла чуть ли не всѣ нѣмецкія сцены [2]). Въ 1635 году италіанская опера была представлена въ Варшавѣ, во время сейма, и вслѣдъ затѣмъ переведена на польскій языкъ, но не съ первоначальнаго либретто Ринуччини, а съ передѣлки его, сдѣланной Іереміей Паскати. Переводчикомъ былъ довольно извѣстный въ то

[1]) Рукоп. XIV. Q. 10. Напечатано *Н. С. Тихонравовымъ* въ Русск. драм. произв., II, 440—484.

[2]) *Klein*, V, 530—546; *Prutz*, 132, 162—164; *Prölss*, Gesch. des Hoftheaters zu Dresden (1878), 38, 40—43.

время поэтъ, Самуилъ z Skrzypnéj Твардовскій [1]). Іезуиты не замедлили воспользоваться модною оперой и въ самомъ началѣ прошлаго столѣтія передѣлали ее, примѣнительно къ своей теоріи, въ аллегорическое дѣйство, гдѣ Дафна, возлюбившая лавровое дерево больше Феба, явилась прообразомъ или символомъ Христа, возлюбившаго древо крестное паче прелести міра сего [2]).

Наша піеса представляетъ не что иное, какъ сокращенный переводъ съ перевода Твардовскаго. Содержаніе ея видно изъ предпосланнаго ей „аргумента“:

„Аполлонъ, посланный отъ неба (яко же у поэтовъ), у Адмета короля Ѳессалійскаго пасяше девять лѣтъ овцы въ лѣсахъ, изъ которыхъ змія, рекомаго Пито, великія пакости въ людяхъ дѣющаго, благополучно уби, отчего между пастырями славу получивши, выхваляше лукъ свой и стрѣлы паче Купидиновыхъ, имъ же зараженная Венусъ возбудила Купиду на отмщеніе. Того абіе уразила Купидо на Дафнисъ, дѣвицу Ѳессалійскія рѣки: ибо оную отставшую тогда отъ подружій своихъ и заблудшуюся въ лѣсахъ, устрѣли оловянною, Аполлона же златою стрѣлою. Отнюду же уязвися Аполло, гоняше повсюду за нею и златыми словами склоняше отнюдь не хотѣвшую (тогда Купидо на странѣ посмѣваяся стояше). Прибѣгши, наконецъ, утружденная гоненіемъ отъ Аполлона, проситъ Діаны, дабы въ камень или въ древо самую превратила. Что видя, Діана едва не достигшую Аполлономъ, абіе въ древо лавровое преврати ю, о чемъ Аполло зѣло съ горькимъ плачемъ рыдаше. Потщався, желаше кое любо отмѣнство показати, посвяти его (древо), да связуютъ изъ листвія онаго короны въ побѣду тріумфовъ“ [3]).

Переводчикъ ограничился лишь сокращеніемъ польскаго оригинала (сдѣлавъ изъ 15-ти сценъ только 8) и весьма незначительными передѣлками, такъ что въ общемъ переводъ нужно признать весьма близкимъ къ подлиннику. Вліяніе польской и южно-русской рѣчи сказалось лишь въ именахъ собственныхъ, въ нѣсколькихъ (весьма немногихъ) отдѣльныхъ словахъ и въ малороссійскихъ риѳмахъ съ за-

---

[1]) „Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się“. Первое изданіе 1638, второе—1661, третье—1702. См. *Wojcicki*, Teatr, II, 13, 51—62, 350—354; *Juszyński*, Dykcyonarz, II, 283.

[2]) Daphne in arborem mutata, a Phoebo dilecta, Christi crucem amantis ectypon. A rhetoribus Neoburgensibus, Anno 1702. Рук. Имп. Публ. Б-ки, лат. О. XIV, 51. Піеса начинается прологомъ, въ которомъ Amor profanus ab Amore divino jubetur theatro cedere, и оканчивается эпилогомъ, изображающимъ nuptias Christi cum arbore crucis.

[3]) „Apollo wygnany z nieba, według poetów, u Admeta krola Thessaliey dziewięć lat pasł owce, gdzie smok nazwany Pito szkody wielkie w ludziach y dobytku czynił“, и т. д.

мѣною *ѣ* черезъ *и* и наоборотъ. Переводчикъ очень хорошо владѣлъ всѣми размѣрами силлабическаго стиха и видимо старался его разнообразить, назначая свой текстъ для пѣнія. Декоративныя указанія, требованія большихъ сценическихъ приспособленій (напримѣръ, появленіе Венеры, плывущей по морю на дельфинѣ, въ сопровожденіи сиренъ) въ переводѣ откинуты.

Какъ и другія польскія драматическія произведенія того времени, „Дафнисъ", по своему складу, близко подходитъ къ типу школьнаго дѣйства. Въ русскомъ переводѣ это сходство проявляется еще болѣе. такъ какъ переводчикъ считалъ необходимымъ еще усилить обычныя просьбы пролога и эпилога о вниманіи и снисхожденіи. Въ италіанской оперѣ прологъ произносился Овидіемъ, поэтомъ, впервые изложившимъ сказаніе о Дафнѣ; у Твардовскаго, вмѣсто пролога, четыре зефира привѣтствуютъ утреннюю зарю; въ русскомъ переводѣ является утренняя звѣзда, Фосфорусъ, чтобы повѣдать зрителямъ о побѣдѣ любви надъ солнцемъ:

На златомъ возѣ Аполло прекрасный!
Даждь намъ въ дѣйствіи вымыслъ неопасный,
Да вси увидятъ съ похвалою дѣло,
Еже то нами дѣется всецѣло.
Вы мя извольте къ нощи проводити,
А теперь дѣло прилежно смотрити.

Что касается до эпилога, то въ италіанской оперѣ его вовсе нѣтъ. Твардовскій, слѣдуя обычаю, счелъ необходимымъ сказать нѣсколько словъ отъ лица вечерней звѣзды, Гесперуса:

Dobrą noc gościom Hesperus powiada,
Dobrą noc gościom. Z nieba noc się wali, и. т, д.

Русскій переводчикъ значительно распространилъ эти заключительныя слова и придалъ имъ характеръ совершенно школьнаго эпилога:

Пречестнѣйши зрители! все, еже смотрили,
Мы въ нашей возможности кратко изъявили.
Кратко ли вамъ видится тое наше дѣло,
Аполлону въ жалости зѣло продолжило.
Аще же вамъ длительно казалося быти,
То Аполлонъ бы еще радъ былъ продолжити;
Однакоже случаи въ домѣ и на поли
Чинятъ предложеніе не по нашей воли.
Елико въ семъ времени изволили зрѣти,
Мы дерзаемъ за сіе васъ благодарити.

Тако сіе дѣйствіе будемъ окончати:
Покорно благодаримъ, пора почивати!

Вообще, „Дафнисъ“ въ русскомъ переводѣ представляетъ любопытный (и, кажется, единственный у насъ) образецъ примѣненія школьныхъ драматическихъ правилъ къ совершенно свѣтскому, хотя и миѳологическому сюжету, и безъ всякихъ нравоучительныхъ разсужденій, которыя въ школьномъ дѣйствѣ всегда считались необходимыми. Имѣя передъ собою польскую піесу, близкую по формѣ къ школьному типу, русскій переводчикъ, несомнѣнно изучавшій латино-польскую пiитику, подошелъ къ этому типу еще ближе. Оставалось сдѣлать еще одинъ шагъ, и получилась бы поучительная аллегорія въ родѣ упомянутой выше іезуитской „Дафны“. Отъ этого шага онъ, однако, воздержался, можетъ быть потому, что не чувствовалъ себя достаточно самостоятельнымъ, а можетъ быть, и потому, что въ царствованіе Петра Великаго отвлеченныя драматическія аллегоріи уже вышли изъ моды и не могли расчитывать на какой-нибудь успѣхъ. Эпоха преобразованія наложила свою, весьма опредѣленную, печать и на духовную школу и довольно рельефными чертами отразилась въ произведеніяхъ академическихъ драматурговъ ex officio.

Къ изученію этихъ произведеній мы теперь и переходимъ.

VIII.

Говоря о Преображенскомъ театрѣ великой княжны Натальи и царицы Прасковьи, мы уже упоминали, что на сценѣ этого театра, кромѣ піесъ изъ репертуара Кунста и Фирста, ставились также и піесы духовнаго содержанія. Изъ числа этихъ піесъ упоминается „Дѣйствіе о Георгіи и Плакидѣ“, тетрадь письменная въ полдесть, по которой дѣйствовано въ комедіи [1]); къ этой же категоріи, по всей вѣроятности, должно быть отнесено и „Дѣйство о святѣй мученицѣ Евдокіи“, сохранившееся лишь въ видѣ програмы [2]). Насколько можно судить по этой программѣ, „дѣйствіе“ было составлено по житію, безъ всякихъ украшеній въ стилѣ школьной драмы, безъ аллегорическихъ фигуръ, хоровъ и т. п.; оно дѣлится на 16 явленій, съ обычнымъ эпилогомъ, „просящимъ прощенія“, и

---

[1]) *Пекарскій*, I, 430, по описи 1723 года. Далѣе въ той же описи названы еще: „О страданіи свв. мученикъ Ксеноѳонта и Маріи — 7 тетрадей, Хрисанѳа и Даріи — 2 тетради, Адріана и Наталіи — 3 тетради, Іюліана—3 тетради, Евстаѳія Плакиды — 3 тетради, Павла и Іуліаніи— 3 тетради“. Но нѣтъ никакого основанія заключать, что это были драматическія произведенія, а не простыя житія святыхъ.—Послѣ смерти великой княжны Натальи, въ мартѣ 1717 года, всѣ „книги комедіантскія“ были отосланы въ С.-Петербургскую типографію и сложены въ амбаръ вмѣстѣ съ изданіями послѣдней, которыя не могли помѣститься въ книжной лавкѣ. Амбаръ этотъ стоялъ на Петербургской сторонѣ, возлѣ крѣпости, и во время наводненій его заливало водой; отъ этого, а также и отъ конопляннаго масла, хранившагося тутъ же, большая часть книгъ, при осмотрѣ и разборкѣ ихъ въ разныя времена, оказывались негодными. Въ описяхъ послѣ 1723 года книги уже не упоминаются: вѣроятно, во время одного изъ наводненій онѣ погибли окончательно.

[2]) Русск. драм. произв., I, 419—423.

по всей вѣроятности, было передѣлано въ драму человѣкомъ, не коснувшимся школьной мудрости. Лицевое дѣяніе св. Евдокіи извѣстно и по нашимъ лубочнымъ картинкамъ.

Вѣроятно, къ началу прошлаго столѣтія относится драматизированная „Исторія о царѣ Давыдѣ и о сынѣ его Соломонѣ премудромъ", находящаяся въ библіотекѣ гр. Уварова и извѣстная намъ, къ сожалѣнію, только по тѣмъ свѣдѣніямъ, какія сообщены о ней П. П. Пекарскимъ и Н. С. Тихонравовымъ [1]). Эта піеса представляетъ собою переложеніе въ діалоги 1-й и половины 2-й главы III книги Царствъ. Она написана риѳмованною прозой и открывается прологомъ, излагающимъ содержаніе дѣйствія:

„Царь бо Давыдъ, весьма оболѣзнѣвши и призва всѣхъ своихъ любезнѣйшихъ, рече же имъ: вѣрны бо сердца моего друзи, видите, которая мя болѣзнь уязвляетъ, ума моего знаменія изъ главы вынимаетъ; можетъ ли бо кто такова врача сыскати, который бы могъ болѣзнь сію изъ главы моей изгнати? Юношъ же нѣкій изыскалъ дѣвицу прекрасну и красотою ея весьма зрачну, которая могла царя Давыда врачевати и всю болѣзнь отъ него изгнати. По нѣкоторому же времени, сынъ его Аданій восхотѣлъ тайно престолъ отца своего воспріяти и душею его нелюбящихъ отъ Израиля изгнати; который (то-есть, Аданій же) въ совѣтъ свой не приказалъ брата своего Соломона призывати, іерею же Садоку не возвѣщати и пророка Наѳана къ тому не приглашати. Мати же царя Соломона и пророкъ Наѳаній приступиша ко Давыду царю, со слезами вопросиша. Соизволилъ же царь Давыдъ Соломона на престолѣ своемъ короною утверждати. Какъ Соломонъ воцарился, то и Іерусалимъ весь подъ нози его преклонился. Нача же Соломонъ на престолѣ царствомъ 12 лѣтъ отца своего владати и противниковъ его изъ Іерусалима изгоняти, которыхъ приказалъ смертію казнити, патріарха же Авіаѳара въ селѣ Анаѳаѳѣ держати, которому запретилъ вовѣкъ не исхождати. Мы то нынѣ потщимся вамъ на дѣйствѣ показати, вы же извольте насъ златомъ награждати".

По замѣчанію Пекарскаго, перелагатель неуклонно слѣдовалъ библейскому повѣствованію и старался какъ можно ближе передавать слова подлинника. Піеса дѣлится на явленія, соотвѣтствующія, по нынѣшней терминологіи, дѣйствіямъ или картинамъ; послѣ каждаго явленія закрывается шпалеръ, что̀ должно было указывать на перемѣну мѣста дѣйствія. Нѣкоторыя изъ этихъ явленій очень коротки; при каждомъ изъ нихъ, даже почти при каждой репликѣ, находятся замѣчанія о томъ, что должны актеры дѣлать на сценѣ; отдѣльныя реплики перенумерованы, а ремарки отмѣчены словомъ:

---

[1]) Рук. гр. Уварова, № 622. *Пекарскій*, I, 408 — 413; *Лѣтоп. русск. лит.*, III, отд. 2, стр. 36 –37. Ср. *Строева* Опис. рукоп. И. Н. Царскаго, стр. 588.

зри. Когда шпалеръ открывался, актеры, участвовавшіе въ данномъ явленіи, должны были быть уже на мѣстахъ; не принимавшіе участія въ явленіи, или тѣ, которые, по ходу піесы, должны были выйдти по призыву въ серединѣ явленія, находились въ „уборной палатѣ". Въ первомъ явленіи, при открытіи шпалера, царь Давидъ долженъ былъ сидѣть на престолѣ, по сторонамъ его стояли два отрока, а сенаторы сидѣли „въ стулахъ". Когда одинъ изъ присутствующихъ на сценѣ обращалъ рѣчь къ царю, то всѣ прочіе вставали. Сынъ Давида, Аданія, посылаетъ одного изъ воиновъ за Іоавомъ. „Итти воину въ уборную палату и привесть Иаоѳа предъ Адания". Послѣдній приказываетъ этому воеводѣ созвать своихъ братій, первыхъ вельможъ, жителей города и іерея Авіаѳара, чтобы онъ помазалъ его на царство. „Притить Иоаву въ уборную и взять Авіаѳара и всѣмъ воинамъ и сенаторамъ и набрать маленкихъ робятъ и притти Иаву предъ Адания, а Аданию ево встретить". Скипетръ, корона и порфира лежатъ на столѣ; при нихъ стоятъ два воина и держатъ наголо „кортики". Послѣ помазанія четыре сенатора берутъ порфиру и возлагаютъ на плеча Аданіи; корону надѣваютъ на него два воина и два сенатора, а скипетръ одинъ изъ сенаторовъ подноситъ на блюдѣ, прочіе же произносятъ приличное поздравленіе. Соломона помазываетъ на царство и облачаетъ во всѣ регаліи самъ Давидъ, который и возводитъ его на тронъ, а всѣ предстоящіе „воспѣваютъ виватъ". Затѣмъ слѣдуетъ пиръ, во время котораго сенаторы и воины сидятъ. Далѣе, Давидъ умираетъ на сценѣ, лежа на постели передъ трономъ, Соломонъ, Аданія и Вирсавія плачутъ, а сенаторы и воины поютъ пѣснь: „Зряще мя безгласна". Аданію и Іоава казнятъ на сценѣ; передъ казнью послѣдняго читается епистолія о его преступленіяхъ, и т. д.

По внѣшнему своему виду и по пріемамъ драматической обработки повѣствовательнаго матеріала, эта „Исторія о царѣ Давидѣ" близко подходитъ къ комедіи объ Индрикѣ и Мелендѣ; разница только въ томъ, что послѣдняя не имѣетъ пролога. Можетъ быть, обѣ эти піесы обязаны своимъ происхожденіемъ одному и тому же кружку актеровъ-любителей. Мы имѣемъ извѣстіе, что госпитальные ученики разыгрывали, между прочимъ, и духовныя дѣйства,—и это было вполнѣ естественно, такъ какъ большинство этихъ любителей принадлежало, по первоначальному своему воспитанію, къ духовной школѣ.

Съ самаго начала XVIII столѣтія въ Московской академіи были заведены по царскому указу, „ученія латинскія", а вмѣстѣ съ ними

тотчасъ же явились и школьныя дѣйства. Одною изъ первыхъ піесъ, представленныхъ на новой академической сценѣ, была „Комедія Ужасная измѣна сластолюбиваго житія съ прискорбнымъ и нищетнымъ, въ евангельскомъ пиролюбцѣ и Лазарѣ изображенная, нынѣ же при запустныхъ пированіяхъ, дѣйствіемъ благородныхъ великороссійскихъ младенцовъ, въ новосіяющихъ славено-латинскихъ Аѳинахъ, въ царствующемъ и богоспасаемомъ великомъ градѣ Москвѣ явленная" [1]). Эта комедія, представленная на масляницѣ 1701 года, но сочиненная, безъ сомнѣнія, раньше (вѣроятно, въ концѣ XVII вѣка, что видно и по рукописи) отличается всѣми типическими чертами южно-русскаго школьнаго дѣйства, которыя подробно объяснены въ III-й главѣ нашихъ очерковъ. Она дѣлится на три симметрическія части, по четыре явленія въ каждой; каждая часть заключается хоромъ; первому явленію предшествуютъ антипрологъ и прологъ, а за послѣднимъ, 12-мъ, слѣдуетъ эпилогъ. Антипрологъ, въ которомъ „всего дѣйствія вещь и событіе (іероглифически) образнѣ является" [2]), состоитъ изъ двухъ живыхъ картинъ, поясняемыхъ нравоучительными хорами. Въ первой картинѣ является сластолюбецъ „между брашны и питіемъ и прочими міра прелестьми сѣдя, надъ его же главою мечъ на власу виситъ"; приходитъ смерть и ввергаетъ его въ муку вѣчную. Хоръ поетъ:

Зри, человіче,
Что міръ обыче,
Коль есть облудный
И коль безстудный,

---

[1]) Эта комедія, извѣстная прежде только по программѣ, изданной *Н. И. Новиковымъ* въ Древн. Рос. Вивл. IX, 462—465, и *Н. С. Тихонравовымъ* въ Русск. драм. произ., II, 1—6, въ недавнее время найдена *И. А. Шляпкинымъ* въ сборникѣ Флорищевской пустыни № 134—710 и издана Обществомъ Любителей Древней Письменности въ С.-Пб. 1882. Въ заглавіи піесы приписаны еще слова: „Лѣта 1701 году ноемврія дня"; но, какъ уже замѣчено Н. С. Тихонравовымъ, это указаніе относится не ко времени представленія, а ко времени написанія піесы. Въ рукописи, при перечисленіи дѣйствующихъ лицъ, указаны и имена исполнителей; между ними есть князья Барятинскій, Хованскій, Григорій и Иванъ Лобановы, затѣмъ—Андрей Апраксинъ, Александръ Салтыковъ, Бутурлинъ, Лопухинъ; съ другой стороны, попадаются и малороссійскія или польскія фамиліи: Доронко, Славинскій, Людковскій, Заборовскій, Дубовичъ, Колчинскій, Голицкій, Статкевичъ, Велькопольскій. Это, по всей вѣроятности, ученики, привезенные въ Москву съ юга. *Шляпкинъ*, IV, V.

[2]) Ср. опредѣленіе польской піитики: „Prolog całą rzecz opowie".

Чѣмъ тя прельщаетъ
И насыщаетъ,
Чѣмъ тя дарствуетъ,
Лицемѣрствуетъ, и т. д.

Во второй картинѣ представленъ Лазарь на гноищѣ, „надъ его же главою виситъ вѣнецъ на власу". Является Милость Божія и вселяетъ Лазаря въ вѣчное блаженство. Хоръ поетъ:

О, коль блаженный
И треблаженный,
Иже отъ свѣта
Злого навѣта
Убѣжа цѣлый, и т. д.

Прологъ, состоящій изъ нѣсколькихъ общихъ фразъ нравоучительнаго содержанія, заключается обычнымъ призывомъ къ вниманію

Вѣруешь ми или ни, слышателю вѣрный,
Съ евангельскимъ Лазаремъ богачъ достовѣрный
Образъ того изъявятъ, токмо йзволь внимати,
Еже тебѣ по силѣ начнемъ изъявляти;
Аще же во словесѣхъ случится згрѣшити,
Изволь благоразумнѣй намъ вперво простити.

Въ первомъ явленіи Любовь земная (или Прелесть) возвѣщаетъ Міру о прибытіи „госпожи" Сластолюбія. Міръ, вмѣстѣ съ своими приспѣшниками, поклоняется Сластолюбію, которое „чашею сластей богомерзкихъ многихъ напояетъ"; въ числѣ послѣднихъ находится и „геніушъ" евангельскаго пиролюбца. Во второмъ явленіи мы видимъ этого пиролюбца въ свѣтлой одеждѣ, среди друзей, съ которыми онъ совѣтуется, какъ бы повеселѣе провести время. Прелесть подаетъ ему совѣты роскошнаго житья и готовитъ пиръ, во время котораго онъ и засыпаетъ подъ пѣсни хора, скрытаго за „запоною". Во снѣ ему является (явл. 3) Іовъ многоболѣзненный на гноищѣ, увѣщевая его о суетѣ міра и его прелестей. Пробудившись (явл. 4), пиролюбецъ „усумнѣвается о видѣніи Іова", но Прелесть утѣшаетъ его и развлекаетъ новымъ пиромъ, во время котораго является убогій Лазарь, прося пищи. Пиролюбецъ гонитъ его прочь, и Лазарь ложится на гноищѣ, „на странѣ, далече отъ трапезы". Пиролюбецъ тѣшится стрѣльбой изъ лука, попадаетъ въ сердце, служившее цѣлью, велитъ принести его и видитъ въ немъ самого себя въ адскихъ мученіяхъ Это снова смущаетъ его, но Прелесть опять развлекаетъ пиролюбца, и онъ „утѣшенъ, ничтоже сумняся отходитъ". Хоръ сѣтуетъ на измѣнчивость и мимолетность суетнаго міра.

Вторая часть комедіи имѣетъ характеръ совершенно аллегорическій. Милость и Помощь Божія ободряютъ несчастнаго Лазаря (явл. 5); вмѣстѣ съ ангеломъ-хранителемъ, несущимъ доску, на которой написаны всѣ праведныя дѣла Лазаря, Милость является (явл. 6) къ Суду Божію, который повелѣваетъ Истинѣ рѣшить, чего онъ достоинъ. Истина присуждаетъ ему вѣчное блаженство; Воздаяніе и Жизнь вѣнчаютъ духъ Лазаря съ пѣніемъ: „аллилуія“. Гнѣвъ Божій приводитъ скованный духъ пиролюбца и, обвиняя его въ нечестіи, указываетъ на доску съ изображеніемъ множества грѣховъ. Совѣсть и Грѣхъ являются свидѣтелями противъ обвиняемаго, и Судъ Божій отсылаетъ его въ адскую бездну. Лазарь умираетъ (явл. 7), и ангелы возносятъ его душу на небо. Съ неба сходитъ (явл. 8) ангелъ съ ключемъ, „яряся зѣло на пиролюбца, и отверзаетъ студенецъ геенскій, отъ него же вопль, дымъ и пламень огненный исходитъ“. Хоръ прославляетъ Лазаря.

Въ девятомъ явленіи къ пиролюбцу приходитъ Смерть. Она замѣняетъ приготовленныя для пира кушанья мертвыми костями, землей и гадами, а налитое вино обращаетъ въ ядъ и скрывается. Является пиролюбецъ съ друзьями и садится за столъ; открывая приготовленныя блюда, онъ видитъ дѣло Смерти; невидимый хоръ поетъ ему объ осужденіи. Выпивъ чашу, пиролюбецъ умираетъ. Тѣло его лежитъ на землѣ (явл. 10); къ нему приходитъ изъ ада душа, связанная желѣзными узами, и вступаетъ съ нимъ въ споръ, обвиняя его въ своей гибели. Отмщеніе (явл. 11) огненнымъ оружіемъ поражаетъ грѣшное тѣло; раздается ударъ грома, земля разступается и пожираетъ тѣло,—„отъ пропасти же пламень и вопль“. Въ послѣднемъ явленіи пиролюбецъ мучится въ аду, видитъ Лазаря на лонѣ Авраама, „прося же помощи отъ него и не обрѣтая, горцѣ рыдаетъ“. Эпилогъ произносится Православною Церковью, которая, соотвѣтственно времени представленія піесы, восхваляетъ постъ:

Сыновомъ моимъ постъ—врачевство драго,
Постъ—животъ души, постъ—пагуба злаго
Яда житейскихъ сластей, постъ—отрада
Тѣломъ тяжелымъ, постъ—ключъ люта ада,
Постомъ сподобленъ Лазарь райска свѣта,
Постомъ избѣжа лукава навѣта,
Постъ ти во врачбу вручаю; всякъ вѣрный
Тѣхъ мукъ избѣжавъ, внидешь въ свѣтъ премѣрный.

Такимъ образомъ, все это аллегорическое представленіе присно-

соблено къ одной нравоучительной цѣли: показать любителямъ „запустныхъ пированій“ спасительныя свойства поста и воздержанія и такимъ образомъ утѣшить ихъ на прощанье съ широкою масляницей Масляница привлекательна, но въ увлеченіи ею—пагуба для души; постъ тяжелъ, но въ немъ—врачевство и спасеніе. Любимый пріемъ польскихъ и южно-русскихъ школьныхъ драматурговъ состоялъ именно въ приспособленіи какого-нибудь фактическаго сюжета, съ помощью параллелей и символовъ, къ общему нравоучительному правилу. Для нашей комедіи сюжетомъ послужила евангельская притча о богатомъ и Лазарѣ (Лук. XVI), чрезвычайно распространенная во всѣхъ европейскихъ литературахъ и съ очень давняго времени хорошо извѣстная на Руси по нравоучительнымъ проповѣдямъ, легендамъ и духовнымъ стихамъ (стихъ о двухъ братьяхъ Лазаряхъ—едва ли не самый популярный изъ нашихъ каличьихъ стиховъ до настоящаго времени). Лицевая притча о Лазарѣ, согласно съ греческимъ иконописнымъ подлинникомъ, у насъ помѣщалась обыкновенно на картинѣ Страшнаго суда; въ XVII столѣтіи она была написана на стѣнахъ въ алтарѣ Московскаго Архангельскаго собора, гдѣ сохранилась и до сихъ поръ. Наконецъ, она перешла и въ народныя лубочныя картинки [1]). Едва ли можно было, для перваго спектакля въ московскихъ „новосіяющихъ Аѳинахъ“, выбрать тему, болѣе знакомую, болѣе близкую русскому зрителю.

Драматическая обработка притчи о Лазарѣ въ европейской литературѣ начинается уже въ XIV вѣкѣ, если не ранѣе [2]). Она разыгрывалась то въ видѣ мистеріи, то въ видѣ moralité въ средневѣковой Франціи, Германіи, Англіи; въ Германіи въ XVI столѣтіи этотъ сюжетъ не разъ былъ обработанъ и въ англійскихъ, и въ нѣмецкихъ піесахъ [3]); имъ воспользовался, между прочимъ, Айреръ въ 1598 г.; въ 1608 году, въ Грацѣ, піеса на ту же тему была играна труппой англійскихъ комедіантовъ. Наша комедія, по происхожденію и языку—южнорусская, по всей вѣроятности, имѣла образцомъ какую-нибудь польскую піесу

---

[1]) *Ровинскій* IV. 519—520.

[2]) Мы имѣемъ извѣстіе о представленіи Лазаря во Флоренціи въ 1304 г. *Klein*, Gesch. d. Dr. IV, 155.

[3]) Латинскія комедіи: *Georgius Macropedius*, 1541; *Guilielmus Gazaeus* 1589; нѣмецкія: *Joh. Crüginger*, 1523; *Jacob Funckelin*, 1551 (въ видѣ moralité, какъ „преніе“ между Венерой и Палладой, земною любовью и благоразуміемъ); *Georg Müntser*, 1575, и др. См. *Gödecke* II², 136, 142, 343, 349, 367, 370, 392, 393, 402, 532, 551.

однороднаго содержанія. Замѣчательно, что одинъ изъ ея хоровъ, именно—заключительный хоръ 4-го явленія, дословно сходенъ съ однимъ изъ хоровъ Рождественской драмы Димитрія Ростовскаго [1]). Эта нравоучительная пѣснь о суетѣ мірской, повидимому, помѣщалась въ кантычкахъ, откуда и заимствовали ее оба автора, какъ общее мѣсто, одинаково примѣнимое къ характеристикѣ пиролюбца и царя Ирода, которые въ обѣихъ піесахъ обрисованы весьма сходными чертами. Иродъ, такъ же какъ и пиролюбецъ, гибнетъ изъ-за любви къ прелестямъ суетнаго міра, побуждающимъ его ограждать свою власть злодѣяніями; какъ и пиролюбецъ, онъ мучится въ гееннѣ и почти въ тѣхъ же выраженіяхъ проклинаетъ свою судьбу, день и часъ своего рожденія. Это сходство пріемовъ обоихъ авторовъ является результатомъ общей школы. Для характеристики дѣйствующихъ лицъ школьные драматурги чаще всего обращались къ такъ-называемымъ loci topici, перечисленіе которыхъ занимаетъ видное мѣсто въ старинныхъ піитикахъ и риторикахъ. Набожныя вирши, которыхъ въ польской и южно-русской литературѣ было множество, представляли, въ большинствѣ случаевъ, не что иное, какъ распространеніе тѣхъ же топиковъ по правиламъ стихотворства; весьма естественно, что авторы комедій черпали изъ этого огромнаго запаса готовые стихи для хоровъ [2]). Южно-русскія вирши, большею частью, переводились или передѣлывались съ польскихъ; очень можетъ быть, что и для интересующаго насъ хора о суетѣ мірской найдется польскій оригиналъ. Г. Шляпкинъ [3]) приводитъ сходные стихи изъ іезуитской трагедіи „Jephte“ (1599 года); по всей вѣроятности, и эти стихи попали въ трагедію также изъ кантычекъ.

Рукопись, по которой напечатана наша Комедія, сдѣлана, очевидно, для представленія. Это—режиссерскій экземпляръ, въ которомъ отмѣчены всѣ подробности постановки: на поляхъ вездѣ указаны

---

[1]) О, прелестна міра,
Лютѣйшаго звѣра!
Нынѣ тя ласкаетъ,
Утро пожераетъ,
Нынѣ даетъ злато,
Утро вержетъ въ блато, и т. д.

Ср. „Ужасная измѣна“, 16—17, и Русск. драм. произв. I, 391—392.

[2]) Мы уже указали на подобный пріемъ въ той же Рождественской драмѣ Димитрія Ростовскаго (хоръ: „Ангелъ пастыремъ вѣстилъ“).

[3]) Ужасн. Изм., XII.

имена актеровъ, сдѣланы обстоятельныя „ремарки“, объясненъ ходъ дѣйствія и разныя подробности устройства сцены. Особенный интересъ представляютъ замѣчанія относительно костюмировки дѣйствующихъ лицъ. Такъ, Сластолюбіе выѣзжаетъ на седмиглавомъ зміѣ; Милости Божіей потребно сердце горящее, стрѣлою пробитое, и чаша; на главѣ—лавровый вѣнецъ; Судъ Божій въ правой рукѣ держитъ мечъ пламенный, а въ лѣвой—пальму („финикъ“) со скипетромъ; на главѣ—вѣнецъ царскій; Истина держитъ мечъ и вѣсы, на главѣ—вѣнецъ лавровый; Воздаяніе—въ одной рукѣ скипетръ съ надписью „животъ правымъ“, въ другой—мечъ съ надписью: „смерть лукавымъ“; Церковь является съ крестомъ и чашею; Духъ Лазаревъ—въ свѣтлой и бѣлой одеждѣ, и, соотвѣтственно этому, духъ пиролюбца, вѣроятно,—въ черномъ одѣяніи [1]). Эта костюмировка находится въ тѣсной связи съ средневѣковыми символическими иконами и миніатюрами; правила ея были съ особенною подробностью разработаны въ іезуитскихъ школахъ. Образъ Сластолюбія, какъ уже замѣчено г. Шляпкинымъ, извѣстенъ по лицевымъ апокалипсисамъ. Въ одной іезуитской польско-латинской драмѣ XVIII столѣтія [2]) находятся подробныя указанія относительно костюмовъ (paratus personarum), отчасти сходныя съ указаніями нашей Комедіи. Такъ, Прелесть или Любовь земная (Vanitas) является здѣсь въ роскошномъ одѣяніи, съ вѣнцомъ на головѣ и съ разными знаками отличія (varia defert insignia honorum); Милость Божія (Amor Divinus)—въ лучахъ (radii in peruca) и съ пылающимъ сердцемъ; Воздаяніе (Justitia)—въ воинскихъ доспѣхахъ и съ обоюдоострымъ мечемъ; Судъ Божій—съ крестомъ, мечемъ и книгою должниковъ (liber debitorum); Вѣра, подобно Церкви, въ бѣлой одеждѣ, съ длинными волосами, въ лучахъ, съ чашею, крестомъ и якоремъ (якорь—аттрибутъ Надежды); праведная душа—въ бѣлой одеждѣ, съ лавровою вѣтвью въ рукѣ; грѣшная душа—въ черномъ. Объ одѣяніи ангеловъ сказано просто: quam splendidissime [3]). Въ комедіи іезуита Лан-

---

[1]) Въ упомянутой выше комедіи Crüginger'а душа Лазаря является, какъ ein schönes Knäblein in ein weisses Kittlein angezogen, а душа пиролюбца—ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füssen kohlschwarz sei, in einem schwarzen Kittel.—*Alt.* Theater und Kirche, 447.

[2]) Рукоп. Имп. Публ. Б—ки, Польск. Q. XIV. 19, л. 57 и слл.

[3]) Приведемъ еще нѣсколько указаній изъ того же источника: *Natura humana.* In albis, nigro praecincta; capillitium longum. *Providentia Divina.* Vestis flava, sertum et spicis peruca; dextra sceptrum cum oculo (всевидящее око), si-

га „Fulco“ (1724 г.). Смерть является съ орудіями Страстей Господнихъ и чашею [1]). Руководствами для такой костюмировки служили многочисленные сборники символовъ и эмблемъ, появляющіеся съ XVI столѣтія, а въ XVII и XVIII особенно распространенные во всѣхъ европейскихъ литературахъ [2]). Главная задача подобныхъ сборниковъ состояла въ томъ, чтобы пріурочить аллегорическій рисунокъ къ выраженію нравственныхъ сентенцій и вообще остроумныхъ или замысловатыхъ изреченій. „Казалось недостаточнымъ выразить мысль въ ея голой простотѣ“, говоритъ г. Буслаевъ:—„надобно было облечь ее въ фигуру, придать ей фигуральный оборотъ, изворотить ее на новый манеръ, сдѣлать ее манерною, превратить ее въ замысловатую фразу, въ загадку, облеченную въ эти символы и эмблемы... Всѣ первоначальныя идеи, изъ которыхъ когда-то, по внутренней потребности, органически возникали художественныя формы и греческой миѳологіи, и христіанской символики, и средневѣкового мистицизма,— измельчали и обезсмыслились въ этихъ сборникахъ символовъ и эмблемъ, будучи приняты въ ихъ внѣшнихъ выраженіяхъ только какъ знаки разныхъ отвлеченныхъ мыслей“... Въ началѣ прошлаго столѣтія эти сборники символовъ и эмблемъ заносятся съ запада и въ нашу литературу. Въ 1705 году, по повелѣнію Петра Великаго, была напечатана въ Амстердамѣ книга: „Символы и Емблемата“, заключающая въ себѣ 840 гравированныхъ на мѣди рисунковъ, съ

---

nistra cornu copiae. *Charitas.* Vestis rubra vel clara, capilli longi, corona e flammis, in manu silem. *Misericordia.* Vestis aurea, in manu ramus olivae, clypeus cum pelicano; peruca. *Terra.* Vestis nigra, corona ex papyro, peruca. *Libertas.* Vestis splendida diversicolor, in capite corona aurea, capilli longi. *Ambitio.* Vestis viridis, in capite corona, in manu sceptrum, in altera penna pavonis. *Detractio.* In capite velum nigrum, in manu gladium strictum et tubam. *Fraus.* In manu fascem florum serpente involutum, и т. п. Ср. *Boysse.* Le théâtre des jésuites, 47—49.

[1]) Рукоп. Имп. Публ. Б—ки, Лат. Q. XIV. 45. Въ нашей старинной письменности и въ лицевыхъ изображеніяхъ Смерть является вообще съ различными орудіями убійства: „И посемъ явится Смерть, носяще съ собою всякое оружіе: мечи и пилы, и сѣчива, и рожны“, говорится въ житіи Василія Новаго (*Макарій*, Ист. русск. ц., V, прил. 4, стр. 395—397). На лубочныхъ картинкахъ Смерть обыкновенно имѣетъ за плечами косу или же кузовъ съ разнымъ оружіемъ (топоръ, пила, вилы, сверло и т. д.). *Ровинскій*, Нар. Карт., III, 125 и 127 стр.

[2]) См. обзоръ этихъ сборниковъ въ превосходной статьѣ *Ѳ. И. Буслаева*: „Иллюстрація стихотвореній Державина“ (Мои досуги, М. 1886, стр. 80—105). См. также *Radowitz.* Devisen und Motto des späteren Mittelalters, Stuttg. 1850.

объяснительнымъ текстомъ на русскомъ, латинскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ [1]). Это изданіе послужило источникомъ для позднѣйшей нашей аллегорической литературы.

Сценическая постановка нашей комедіи требовала довольно значительныхъ приспособленій: въ 7-мъ явленіи ангелы возносятъ душу Лазаря на небо, въ 8-мъ явленіи ангелъ отверзаетъ адскую бездну, изъ которой исходитъ пламень и вопль, въ 11-мъ при громовомъ ударѣ разверзается земля, и т. д. Для того, чтобы представить все это, конечно, требовались „мажины и летанія“. Что касается до устройства и дѣленія сцены, то оно, повидимому, было такое же, какъ и въ другихъ старыхъ школьныхъ дѣйствахъ, напримѣръ, въ комедіи объ Алексѣѣ Божьемъ человѣкѣ или въ Рождественской комедіи Димитрія Ростовскаго: возвышенный помостъ въ глубинѣ или сбоку сцены изображалъ собою небо, откуда нисходили и куда восходили ангелы; на противоположной сторонѣ, ниже уровня сцены, помѣщался адъ, гдѣ мучился пиролюбецъ.

Обращаясь къ содержанію комедіи, прежде всего замѣтимъ, что въ передачѣ ею евангельскаго разказа весьма вѣрно отразились тѣ изображенія смерти праведнаго и грѣшнаго человѣка, которыя издавна были извѣстны русскому читателю по синодикамъ, „Зерцалу грѣшника“ и другимъ подобнымъ произведеніямъ назидательнаго содержанія. Въ синодикахъ подробно разказывалось о томъ, какъ „худоумный человѣкъ“ началъ „со други своими въ безвременномъ ядѣніи и питіи пребывати и веселитися по вся дни съ гусльми и свирѣльми, и въ такомъ роскошствѣ безвременномъ поживе многая лѣта“, и какъ затѣмъ надъ грѣшникомъ является (какъ и въ антипрологѣ нашей комедіи) „мечъ, отмститель беззаконія“:

Грѣшниче, что ся мниши въ златой быть пурпурѣ,
Да бы зналъ ся, какъ наго сѣдишь въ мрачной мурѣ,
Веселяся, чаешь жить въ многолѣтныхъ часахъ,—
Мечъ смертный надъ главою виситъ на трехъ власахъ.
Крѣпость мѣста твоего, на немъ же сѣдиши,
На студенцы огненномъ паучину зриши...

Тѣ же мотивы повторались и въ лубочныхъ картинкахъ, изображавшихъ „Зерцало грѣшника“, „Эмблематъ духовный“ и т. п. На одной изъ картинокъ „Эмблемата духовнаго“ бѣсъ подаетъ пирующимъ блюдо съ адамовой головой и человѣческими костями: „По

[1]) *Пекарскій*, Н. и Л., II, 112.

вся дни зоветъ на пиръ сатана плоть нашу, и міръ сей представляетъ намъ сахаръ и иныя сладкія яди, обаче имѣетъ въ томъ трупъ и ядовитые черви“ [1]). Явленіе 12-е, въ которомъ представляется Лазарева душа на лонѣ Авраамовомъ во свѣтлости, а пиролюбецъ— въ мукахъ пекельныхъ, также рисуетъ картину, весьма знакомую и по этимъ лубочнымъ изданіямъ, и по народнымъ духовнымъ стихамъ. Въ явленіи 10-мъ мы видимъ „стязаніе“ души и тѣла пиролюбца, взаимно другъ друга упрекающихъ. Форма пренія, діалогическаго состязанія, была одною изъ любимыхъ литературныхъ формъ средневѣковой аллегоріи; первые образцы подобныхъ преній появились въ европейской литературѣ въ очень далекое время: такъ, писатель IV вѣка Aurelius Prudentius сочинилъ поэму Psychomachia, содержаніемъ которой служитъ изображеніе борьбы пороковъ и добродѣтелей; другое подобное же сочиненіе приписывается Исидору Севильскому (VII в.) Въ нашей старинной литературѣ эта форма также была довольно извѣстна. Что касается спеціально до пренія души съ тѣломъ, то древнѣйшій изводъ его въ западной литературѣ указываютъ въ такъ-называемомъ „Видѣніи Филиберта“ (Visio Philiberti). Здѣсь пустынникъ Филибертъ разказываетъ, что однажды онъ видѣлъ во снѣ бездыханное тѣло и возлѣ него душу:

Juxta corpus spiritus stetit et ploravit
Et his verbis carnem acriter increpavit:
O caro miserrima, quis te sic prostravit,
Quam mundus sic prosper praediis ditavit? и т. д. [2]).

Débat или disputoison du corps et de l'âme извѣстенъ и во французской средневѣковой литературѣ, и въ нѣмецкихъ Fastnachtsspiele [3]). Въ нашей народной поэзіи сходный мотивъ представляетъ духовный стихъ, „о разставаніи души съ тѣломъ“ или „о грѣшной душѣ“, въ которомъ разговоръ души и тѣла соединяется съ изображеніемъ человѣческой кончины. Душа разсталась съ бѣлымъ тѣломъ,

Отошедши она тѣлу поклонилася:
Ты прощай, прощай, тѣло бѣлое!
Ты пойдешь, тѣло бѣлое, во сыру землю...
Я, душа, пойду къ самому Христу,
Къ самому Христу, къ судьѣ праведному,
Отъ Христа пойду въ муку вѣчную.

---

[1]) *Ровинскій*, Нар. Карт., III, 112—126, 201, 203, 216—240.
[2]) *Edel. du Méril*, Poésies populaires latines; Diction. des légendes, p. 1077—81.
[3]) *Nisard*, Hist. des livres pop. II, 340.

Тѣло спрашиваетъ душу, за что ей придется идти въ муку вѣчную, и душа перечисляетъ свои грѣхи. Основу этого стиха указываютъ въ апокрифическомъ „Видѣніи апостола Павла". Павелъ видѣлъ смерть человѣка, видѣлъ, какъ душа вышла изъ тѣла, какъ она потомъ познала свое тѣло, „отнюду же изыде", и т. д. [1]). Тотъ же мотивъ мы встрѣчаемъ и въ польско-іезуитскихъ школьныхъ дѣйствахъ, въ видѣ эпизодовъ (какъ и въ нашей „Ужасной измѣнѣ") или отдѣльныхъ представленій. Изъ послѣднихъ особенно замѣчачательна отысканная нами въ одной только рукописи начала XVIII вѣка Rozmowa dusze z ciałem: здѣсь соединены въ одну піесу два пренія,—богатыря (rycerz) со смертью (мотивъ Аники) и души убитаго богатыря съ его тѣломъ [2]). Послѣ краткаго пролога, на сцену является Смерть съ косою, сѣкирою, лукомъ и стрѣлами и въ длинномъ монологѣ восхваляетъ свое всемогущество [3]), вспоминая Авессалома и Креза, Геркулеса и Семирамиду, Аннибала, Помпея, Александра Македонскаго, Навуходоносора, Маѳусаила, которые всѣ были ею побѣждены. Выѣзжаетъ рыцарь и заводитъ споръ со Смертью; она его подкашиваетъ и удаляется. Душа рыцаря выходитъ изъ тѣла и начинаетъ его упрекать во всевозможныхъ грѣхахъ; тѣло признаетъ свою виновность и кается, но душа замѣчаетъ, что теперь покаяніе уже не будетъ принято, и что ее, душу, за грѣхи тѣла ждутъ вѣчныя муки. Піеса оканчивается напоминаніемъ о смертномъ часѣ и призывомъ къ покаянію, совершенно такъ же, какъ и состязаніе въ „Ужасной измѣнѣ".

---

[1]) *Ждановъ*, Къ литер. ист. русск. былевой поэзіи, 54—56, указываетъ посвященную исторіи этого литературнаго мотива статью *J. Feifalik*'а: Die altböhmischen Gedichte vom Streite zwischen Seele und Leib, въ *Sitzungsberichte der philol.-hist. Classe*, Bd. 36. Ср. *Варенцова* Дух. стихи, 144—148 (здѣсь вмѣсто разговора души съ тѣломъ изображается разговоръ души съ Христомъ); Пам. стар. русск. лит., II, 130; *Порфирьева* Ист. русск. слов. I², 239—240.

[2]) Rozmowa dusze z ciałem, albo sen młodzieńca jednego, który potym pustelnikiem został, рук. Имп. Публ. Б-ки, польск. Q. XIV. 80, л. 18 v.

[3])
Który się tak walecznym rycierzem mianował,
Żeby hartowną kosę orężem zepsował,
Ktoby się tak poteżnym rycierzem być mienił,
Żeby od mej potęgi żywota nie zmienił?
A kiedy się oberze taki hetman sławny,
Któryby mnie się stacił starych mężów dawny,
Ktoryby wojnę wzbudził przeciwko mnie nędznę,
Dzierzącej wszystkie państwa na tej kosie jednej, и. т. д.

Вообще, наше первое по времени московское школьное дѣйство представляетъ собою піесу, вполнѣ выдержанную въ духѣ и стилѣ однородныхъ произведеній польской и южно-русской школы. Въ ней были и интермедіи, составлявшія непремѣнную принадлежность школьнаго дѣйства; содержаніе этихъ „междувброшенныхъ забавныхъ игралищъ“ намъ неизвѣстно: отъ нихъ осталось одно только упоминаніе послѣ 3-го и 7-го явленій піесы; но нѣтъ сомнѣнія, что оно, какъ и содержаніе всѣхъ школьныхъ интермедій, было заимствовано изъ обыденной жизни, между тѣмъ какъ самая комедія по своему содержанію, очень далека отъ современной дѣйствительности и представляетъ лишь отвлеченную нравоучительную аллегорію. Школьная мораль знала въ жизни только одни общія формулы добродѣтели и порока и предписывала первыя восхвалять, а вторыя — порицать; практическаго, житейскаго воплощенія этихъ формулъ въ живыхъ людяхъ, въ общественныхъ отношеніяхъ она не знала и не хотѣла знать.

Но Петръ Великій, отдавая предпочтеніе школамъ латино-польскаго типа предъ византійскими и поручая южно-русскимъ ученымъ монахамъ „насаждать науку“ въ Россіи, имѣлъ въ виду не отвлеченныя, а чисто практическія цѣли. Онъ ожидалъ, что эта наука и ея представители будутъ содѣйствовать осуществленію преобразованій, подыскивать для нихъ теоретическія основанія въ своихъ ученыхъ трактатахъ, комментировать практически въ проповѣдяхъ, популяризировать въ комедіяхъ. Отъ выписного нѣмца Кунста царь требовалъ тріумфальной комедіи о взятіи Шлиссельбурга; отъ Московской академіи онъ также требовалъ служенія интересамъ дня, желая, чтобы сочиняемыя въ ней дѣйства были, такъ сказать, лицевыми вѣдомостями о тѣхъ баталіяхъ и викторіяхъ, которыми созидалось политическое могущество новой имперіи. И вотъ, мало по малу эти дѣйства теряютъ свою отвлеченную сухость и настроиваются на общій тонъ съ остальною литературою того времени. Въ этомъ сближеніи съ дѣйствительною жизнью не было для школьной драмы чего-нибудь новаго или необычнаго: іезуитскія дѣйства, въ особенности такъ-называемые ludi caesarei, очень часто заключали въ себѣ намеки на современныя политическія событія; конечно, всѣ эти намеки, соотвѣтственно духу школьнаго дѣйства, были облечены въ миѳологическіе и аллегорическіе образы. Комедіи Московской академіи въ первой четверти прошлаго вѣка все больше и больше усвоиваютъ себѣ характерныя особенности іезуитскихъ драматическихъ пане-

гириковъ и, такимъ образомъ, вмѣстѣ съ тогдашнею проповѣдью, служатъ политической злобѣ дня.

Въ 1702 году, 16-го января, было отпущено съ казеннаго двора въ Грановитую палату, къ строенію будущей діолѣгіи, на 20 персонъ тафты разныхъ цвѣтовъ 200 аршинъ, да на завѣсъ тафты лазоревой 50 аршинъ; а въ февралѣ въ Оружейной палатѣ велѣно было изготовить къ комедіи 12 киризовъ (кирасъ) и латъ съ шапки, 15 пансырей съ мисюрки, 12 сабель [1]. „Діолѣгія", о которой идетъ рѣчь, была представлена „дѣйствіемъ благороднѣйшихъ отроковъ великороссійскихъ" въ среду передъ масляницей, 4-го февраля, и называлась: „Страшное изображеніе втораго пришествія Господня на землю". Текста этой піесы мы не имѣемъ; извѣстна только ея краткая программа [2]. Въ числѣ особенныхъ обрядовъ старинной русской церкви было такъ-называемое дѣйство страшнаго суда, совершавшееся ежегодно въ недѣлю мясопустную. Этотъ обрядъ, отличавшійся отъ другихъ старинныхъ церковныхъ дѣйствъ отсутствіемъ какихъ-либо драматическихъ элементовъ, состоялъ въ пѣніи стихиръ о страшномъ судѣ и чтеніи паремій изъ пророковъ (Іоиля, Исаіи, Даніила), Апостола и Евангелія, за которымъ слѣдовало водосвятіе и омовеніе губкою иконы страшнаго суда, стоявшей на аналоѣ [3]. Съ особенною торжественностью совершался этотъ обрядъ въ Москвѣ (во времена патріаршества) и въ Новгородѣ, но былъ извѣстенъ также и въ другихъ городахъ. Онъ-то, повидимому, и послужилъ темою для школьной піесы, представленной за четыре дня до мясопуста.

„Страшное изображеніе" состоитъ изъ пролога, эпилога и 13-ти явленій. Начальныя сцены представляютъ излюбленную школьными

---

[1] *Забѣлинъ*, Бытъ русск. царицъ, 492—493.

[2] По свидѣтельству *Сопикова* (I, № 403, съ отмѣткою: *рѣдка*), эта программа была напечатана въ томъ же 1702 году, въ листъ. Она перепечатана въ Древн. Росс. Вивліоѳикѣ, IX², 465 и отсюда — въ Русск. драм. произв., II, 7—11. Экземпляры перваго изданія въ настоящее время неизвѣстны. См. *Пекарскаго*, Н. и Л., I, 438.

[3] *Снегиревъ*, Памятники Московской древности, стр. 53; *Соловьевъ*, Опис. Новгор. Софійскаго собора, 152; *Макарій*, Археологич. опис. древностей Новгорода, I, 92; *Суворовъ*, Опис. Вологодскаго каѳедр. собора, 140. „Чинъ, како выходитъ святитель на воспоминаніе страшнаго суда", былъ напечатанъ въ первой половинѣ XVII столѣтія. См. *Викторова*, Хронолог. указат. славяно-русск. книгъ Ундольскаго, № 476; *А. Н. Попова*, Каталогъ книгъ церк. печати б-ки Хлудова, № 137.

аллегористами противоположность царства небеснаго и царства земного: православная Церковь со своими друзьями, то-есть, добродѣтелями, печалится о умноженіи беззаконій въ мірѣ; Честь Божія жалѣетъ о своемъ умаленіи на землѣ; Всемогущество, Судъ и Истина, обличая умноженіе беззаконій, обѣщаютъ наказать землю и судить человѣчество; съ другой стороны—Міръ съ своими друзьями, то-есть, грѣхами, хвалится своей силой и властью надъ людьми. Отмщеніе предсказываетъ гибель грѣховнаго міра. Слѣдующая затѣмъ картина изображаетъ сонъ Навуходоносора о четырехъ царствахъ и толкованіе его пророкомъ Даніиломъ. За этимъ эпизодомъ слѣдуетъ ликованіе грѣховнаго міра: „являются пированія, лики, купли и прочая дѣющія"; внезапно приходятъ нѣсколько смертей со своими обычными орудіями; онѣ губятъ пирующихъ и „ликуютъ надъ убіенными". Послѣ этой пляски смерти вставленъ эпизодъ политическаго характера: „Самоволіе и гордыня люди отъ послушанія короля своего разрѣшаютъ и сердца къ несогласію разжигаютъ". Поляки препираются между собою и „терзаютъ" сеймъ, не слушая Геніуша польскаго, пришедшаго въ сенатъ увѣщевать ихъ. Является Королевство польское и укоряетъ сенаторовъ, говоря, что вслѣдствіе ихъ междоусобій и гордыни оно потеряло много областей. На смѣну безсильному Геніушу польскому приходитъ торжествующій Марсъ роксолянскій; Фортуна и Побѣда украшаютъ россійскому орлу, вмѣсто гнѣзда, трофеумъ или столпъ торжественный, и орелъ огненнымъ оружіемъ поражаетъ ляховъ.

Извѣстно, что въ началѣ XVIII вѣка Саксонскій курфирстъ Августъ былъ избранъ Польскимъ королемъ и хотѣлъ начать войну съ Швеціей, не предваривъ о томъ польскаго сейма. Вслѣдствіе того въ Польшѣ, гдѣ вовсе не желали войны, многіе члены сейма замедляли ходъ дѣла и вообще были противъ военныхъ приготовленій. Все это было непріятно Петру Великому, такъ какъ онъ именно склонялъ Августа къ войнѣ противъ Швеціи. Отсюда становится понятнымъ это аллегорическое осужденіе „самоволія и гордыни" поляковъ.

Затѣмъ дѣйство снова переходитъ къ изображенію страшнаго суда. Представляется видѣніе пророка Даніила о четырехъ звѣряхъ, съ соотвѣтствующимъ толкованіемъ (кн. пр. Даніила, гл. 7). Ветхій деньми даетъ Сыну власть судить міръ; міръ пораженъ голодомъ, войнами и въ отчаяніи убиваетъ самъ себя мечемъ. Діонисій Ареопагитъ возвѣщаетъ второе пришествіе Сына Божія; звѣзды падаютъ съ неба; является Премудрость Божія на дугѣ съ крестомъ; ангелы

трубнымъ гласомъ пробуждаютъ мертвыхъ и приводятъ на судъ; праведники идутъ на небо, а осужденные грѣшники—въ геенну и „огнемъ горяще являются“.

Въ эпилогѣ торжествующая Церковь вмѣстѣ со всѣми дѣйствующими лицами благодаритъ слушателей и, напоминая о кончинѣ міра, заключаетъ дѣйство похвалою милосердому Богу.

Церковное дѣйство страшнаго суда, съ пареміями изъ Даніила и чтеніемъ Евангелія отъ Матѳея, икона страшнаго суда и лицевой Апокалипсисъ, видимо, послужили основными источниками для „Страшнаго изображенія“. Авторъ обработалъ этотъ предметъ въ формѣ школьной драмы, и нельзя сказать, чтобы удачно, потому что внутренняя связь между отдѣльными явленіями очень слаба, а политическій эпизодъ вставленъ совершенно произвольно и не имѣетъ никакого отношенія къ содержанію остальныхъ явленій піесы. Эта прибавка сдѣлана съ очевидною цѣлью ввести въ комедію панегирическій элементъ, по образцу и въ духѣ польскихъ тріумфальныхъ піесъ, въ которыхъ, какъ мы уже говорили прежде, „геніуши“ разныхъ странъ и народовъ были обычными дѣйствующими лицами.

Послѣ 1-го, 3-го, 4-го и 12-го явленій въ комедіи были хоры, а за 6-мъ и 7-мъ явленіями посредствія, то-есть, интермедіи, конечно, обыкновеннаго житейскаго содержанія.

„Страшное изображеніе“ было первою, по времени, изъ піесъ Московской славяно-латинской академіи, въ которую былъ введенъ панегирическій элементъ, на первый разъ еще какъ бы случайно и въ очень скромной долѣ. Въ дальнѣйшихъ піесахъ этотъ элементъ, подъ вліяніемъ успѣховъ русскаго оружія въ Сѣверной войнѣ, все болѣе и болѣе усиливается и, наконецъ, становится главною темою.

Въ томъ же 1702 году, ко дню царскихъ именинъ, 29-го іюня, въ „московскихъ новосіяющихъ Аѳинахъ“ было приготовлено дѣйство подъ названіемъ: „Царство міра, идолослуженіемъ прежде раззоренное и проповѣдію св. апостола Петра... паки возставленное“ [1]). Построеніе этой комедіи отличается отъ предыдущихъ: она раздѣлена не на явленія, а на три дѣйствія, изъ которыхъ каждое, въ свою очередь, дѣлится на явленія: въ 1-мъ дѣйствіи ихъ 6, во 2-мъ—8, въ третьемъ—10; первому дѣйствію предшествуетъ обычный прологъ

---

[1]) Древн. Росск. Вивл., IX². 470—476; Русск. драм. произв., II, 12—17. Первое изданіе программы, 1702 г., извѣстно только по указанію *Сопикова*, I, № 1590.

(или предисловіе), послѣднее заключается эпилогомъ (или надсловіемъ); за каждымъ дѣйствіемъ слѣдуетъ хоръ (или ликъ); интермедій нѣтъ. Эти отличія даютъ право предположить, что авторомъ піесы было уже не то лицо, отъ котораго мы имѣемъ „Ужасную измѣну" и „Страшное изображеніе". Содержаніе „Царства міра" заимствовано изъ Евангелія и Дѣяній Апостольскихъ: это—исторія проповѣди апостола Петра, избавляющей міръ отъ „лести идольскія", но исторія, обставленная аллегорическими фигурами Любви земной и небесной, Истины, Благочестія, Идолослуженія, Ярости и т. п. Въ послѣднемъ явленіи „геніушъ" св. Петра приводитъ Идолослуженіе и Міръ на судилище Милости и Суда, Правды и Мира, и послѣ осужденія отгоняетъ Идолослуженіе въ геенну, а Міръ украшаетъ въ царскія одежды и „посаждаетъ на камени твердаго исповѣданія, аки на престолѣ царскомъ".

Петръ значитъ камень; это толкованіе имени было всегдашнею темою проповѣднической и панегирической литературы петровскихъ временъ. „Камень не иный только", говоритъ Стефанъ Яворскій,—„о немъ же глаголетъ истина Христосъ: Петре! ты еси камень" [1]); проповѣдь Яворскаго на Полтавскую побѣду носитъ заглавіе: „Камень россійскій, идола Навходоносорова сокрушившій", и т. д. Въ эпилогѣ нашей піесы находимъ такое же толкованіе, съ прибавленіемъ уже довольно распространенной панегирической картины: „Геніушъ Петра, святаго апостола, Благочестіе и Міръ православный — тезоименитому камени, его царскому пресвѣтлому величеству, всея Россіи самодержцу, яко единому между монархи благочестія и православія поборнику и расширителю, похвальная анаграммата изъ имени его царскаго пресвѣтлаго величества слагаютъ и дѣйствіе желаніемъ многолѣтныя и благополучныя его величеству державы, на вся же враги торжественныя побѣды заключаетъ".

Анаграмма вообще играла важную роль среди различныхъ ухищреній такъ-называемой „художественной" или „спеціальной" поэзіи (carmina artificialia seu specialia), которой въ старинныхъ піитикахъ отводился особый отдѣлъ. По опредѣленію „Практической піитики" 1648 года [2]), анаграммою называется слово или выраженіе, получаемое посредствомъ перестановки буквъ изъ другого слова или выраженія, служащаго ему программою, напримѣръ, программа: Roma, ана-

[1]) Проповѣди, III, 170.

[2]) Poetica practica, рук. Имп. Публ. Б-ки, лат. Q. XIX. 229.

грамма: Amor; програмна: sacramentum, анаграмма: mare sanctum. Изъ сопоставленія программы и анаграммы возникаетъ эпиграмма въ видѣ болѣе или менѣе замысловатаго двустишія, напримѣръ:

O sacramentum—mare sanctum! mergar in illo:
O utinam et peream totque amore maris!

Анаграммы похвальныя были въ большомъ ходу въ польскихъ школахъ. Однажды ректоръ кальвинской школы устроилъ въ честь Станислава Лещинскаго балетъ, въ которомъ участвовало 13 учениковъ, каждый съ мечемъ и щитомъ. Они исполнили танецъ и затѣмъ стали всѣ въ рядъ, такъ что изъ буквъ, написанныхъ на ихъ щитахъ, получились слова: Domus Lescinia. Затѣмъ они протанцовали снова и стали въ другомъ порядкѣ, такъ что на щитахъ можно было прочесть: Omnis es lucida. Послѣ третьяго танца на щитахъ получились слова: Sis columna Dei; послѣ четвертаго: Mane sidus loci; послѣ пятаго: J, scande solium [1]). Въ нашемъ школьномъ дѣйствѣ анаграммы въ честь Петра Великаго слагались, можетъ быть, подобнымъ же образомъ.

Постановка піесы требовала довольно сложныхъ механическихъ приспособленій: такъ, напримѣръ, Духъ Святый нисходитъ въ видѣ голубя на Корнилія; великій вранъ восхищаетъ агнца; сердце Нерона носится по воздуху и зажигается яростью, св. Петръ является распятымъ на крестѣ и т. п. Въ III-й главѣ нашихъ очерковъ, говоря о школьной драмѣ, мы уже имѣли случай замѣтить, что въ польскихъ школахъ, и въ особенности у іезуитовъ, театральная техника была доведена до значительной степени совершенства.

Представленіе „Царства міра“ 29-го іюня 1702 года не состоялось,—вѣроятно, потому, что царя въ то время не было въ Москвѣ: онъ былъ занятъ войною въ Ингерманландіи, гдѣ и провелъ все лѣто, а въ началѣ октября подступилъ къ Нотеборгу. Послѣ семидневной бомбардировки и затѣмъ сильнаго штурма, крѣпость сдалась 11-го октября на капитуляцію со всѣми орудіями и запасами. 24-го октября комедіантскому правителю Кунсту было приказано „въ скорости, какъ можно, новую комедію о побѣдѣ и о врученьи крѣпости Орѣшка великому государю составить и елико къ тому надобно на письмѣ подать“. 6-го декабря царь прибылъ въ Москву и „имѣлъ торжественный входъ“ черезъ трои тріумфальныя ворота, у которыхъ его привѣтствовали „какъ первые духовные, такъ и прочихъ чиновъ

---

[1]) *Wojcki*, Teatr, I, 89—90.

люди и школьники" [1]); Стефанъ Яворскій говорилъ проповѣдь съ обычною игрою словъ: „О, Орѣшекъ претвердый! добрые то зубы были, которые сокрушили тотъ твердый Орѣшекъ! Бываетъ часто такъ твердый орѣхъ, яко нужда есть на сокрушеніе его камени... А камень не иный только, яко Петръ... Нынѣ же нарицается Слисембурхъ, то-есть, Ключъ-городъ; а кому же сей ключъ достался? Петрови Христосъ обѣщалъ ключи дати", и т. д. [2]). Въ день новаго 1703 года была „изрядно зажжена и объявлена огненная потѣха" (фейерверкъ); затѣмъ, 16-го января въ академіи было представлено тріумфальное дѣйство подъ названіемъ: „Торжество міра православнаго" [3]).

Уже изъ самаго заглавія этой піесы видно, вопервыхъ, что она представляетъ новую переработку „Царства міра", которое было къ именинамъ царя устроено, но не явлено, и, вовторыхъ, что здѣсь панегирическій элементъ, сообразно съ обстоятельствами, значительно усиленъ: здѣсь изображается не только „разореніе идолослуженія" проповѣдью апостола Петра, но и расширеніе православнаго міра, то-есть, предѣловъ Россіи, подвигами царя Петра. Соотвѣтственно этому новому плану, авторъ „Торжества" воспроизвелъ въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ этой піесы все „Царство міра", съ незначительными пропусками и измѣненіями, а третье дѣйствіе сочинилъ наново, посвятивъ его прославленію „трудовъ и благополучія" Петра Великаго. Конечно, по требованіямъ школьной піитики, подвиги царя и событія политическія и военныя могли быть изображены только символически,—и авторъ не поскупился на образы, подъ которыми

---

[1]) *Вѣдомости* 1703 г. (2-е изд. 1855), стр. 223.

[2]) Проповѣди, III, 169—170.

[3]) „Торжество міра православнаго верховнѣйшимъ благочестія поборникомъ, Петромъ святымъ апостоломъ, на четвероугольномъ камени истинныя вѣры разореніемъ идолослуженія утвержденное, труды же и благополучіемъ камени тезоименита, непреодолѣннаго монарха и неусыпающаго въ бранѣхъ Господнихъ воина, пресвѣтлѣйшаго и великодержавнѣйшаго государя нашего царя и великаго князя Петра Алексіевича, всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи самодержца, расширяемое. Дѣйствіемъ вѣрнѣйшихъ подданныхъ и нижайшихъ рабовъ, славено-латинскихъ Аѳинъ благородныхъ великороссійскихъ отроковъ, на день ангела его царскаго пресвѣтлаго величества устроенное, по торжественномъ же его отъ брани возвращеніи, въ день поклоненія честнымъ святаго апостола Петра веригамъ, *явленное* въ богоспасаемомъ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ, лѣта Господня 1703". 4°, на 4-хъ листахъ. Перепечатано въ Русск. драм. произв., II, 18—24.

болѣе или менѣе прозрачно сквозитъ живая современность. Апостолъ Петръ своею проповѣдью губитъ идолослуженіе и низвергаетъ его въ геенну; Злочестіе, скорбя объ этомъ, возжигаетъ двѣ кометы: луну таврикійскую и льва шведскаго, чтобы вредить православію; но Благочестіе, охраняемое крылами великороссійскаго орла, вручаетъ россійскому Марсу мечъ и крестъ, знаменія побѣды.

(Таврикійская луна означаетъ въ этой картинѣ крымскихъ татаръ, вторженія которыхъ можно было опасаться при началѣ войны со шведами, въ 1700 году, не смотря на заключенный съ Турціей миръ. Левъ находится въ шведскомъ гербѣ, и въ панегирической литературѣ петровскихъ временъ всегда служилъ олицетвореніемъ Швеціи).

Россійскій Марсъ ополчается на брань; узнавъ объ этомъ, Злочестіе созываетъ свои адскія силы и вооружаетъ ихъ оружіемъ, которое выковано адскимъ Вулканомъ (припомнимъ подобную же сцену въ рождественской комедіи Димитрія Ростовскаго: Вражда, готовясь къ войнѣ съ Милостію Божіею, проситъ Вулкана сковать ей острое оружіе). Марсъ „по многой брани злочестивыя въ бѣгство приводитъ и достизати бѣгущихъ устремляется, воиномъ догнанныя убивающимъ". Фортуна вѣнчаетъ геніуша россійскаго Марса; Беллона пробуждаетъ Александра и Помпея великихъ и сообщаетъ имъ, что въ лицѣ россійскаго Марса воскресла ихъ храбрость. Александръ и Помпей, удивленные его крѣпостью и благополучіемъ, составляютъ „тропеа, пирамиды и прочая торжественная знаменія" изъ военной добычи и разоренныхъ городовъ. Марсъ въ тріумфѣ ѣдетъ въ Капитолій „на торжественномъ возѣ", въ который впряжены левъ и змѣя—знаменія побѣжденныхъ. Слава и Торжество готовятъ ему путь, Мужество и Фортуна сопровождаютъ его; воины умножаютъ торжество мултянскимъ ликомъ: намекъ на молдавскаго господаря Дмитрія Кантемира, который въ 1698 году перешелъ въ русское подданство[1]). „Часъ" пишетъ на трофеяхъ пророчества дальнѣйшихъ и бо́льшихъ побѣдъ. Эпилогъ взятъ буквально изъ „Царства міра" съ его похвальными анаграммами въ честь царя.

Такимъ образомъ, война между Россіей и Швеціею представляется въ панегирическомъ дѣйствѣ борьбою православія и благочестія съ зловѣріемъ и злочестіемъ; представителемъ первыхъ является россійскій Марсъ, представителями вторыхъ—шведскій левъ и змѣя,

---

[1]) *Устряловъ*, Ист. Петра В., III, 246.

всегдашній символъ злобы и лукавства. Ту же самую антитезу мы увидимъ и въ дальнѣйшихъ тріумфальныхъ акціяхъ „славено-россійскихъ Аѳинъ", вызванныхъ событіями шведской войны. Въ „Торжествѣ міра православнаго" эти событія отразились лишь очень тускло и въ самыхъ общихъ символическихъ чертахъ; самое важное изъ нихъ,—такъ торжественно отпразднованное взятіе Шлиссельбурга, которое, къ тому же, и самъ царь желалъ видѣть представленнымъ на сценѣ,—не вызвало даже и намека. Такова была сила все обезцвѣчивающей и обезличивающей схоластической рутины!

Въ апрѣлѣ 1703 года Петръ Великій подступилъ къ Ніеншанцу и 2-го мая взялъ эту крѣпость; 16-мая положено основаніе Петербургу; въ іюлѣ взяты Ямь и Копорье и разбитъ на рѣкѣ Сестрѣ генералъ Кроніортъ; въ августѣ занятъ Везенбергъ; въ октябрѣ заложенъ Кроншлотъ; въ началѣ ноября царь возвратился въ Москву и снова праздновалъ свои побѣды тріумфальнымъ въѣздомъ въ старую столицу. Изъ трехъ тріумфальныхъ воротъ однѣ были устроены „учительнымъ собраніемъ" академіи; описаніе ихъ, тогда же напечатанное особою брошюрою [1]), даетъ понятіе о томъ, какъ славено-латинскіе риторы и поэты примѣняли миѳологію къ современнымъ событіямъ, и можетъ служить дополненіемъ къ панегирическимъ дѣйствамъ.

„Торжественныя врата" были украшены цѣлымъ рядомъ картинъ, изъ которыхъ многія имѣютъ одинаковое содержаніе съ „Торжествомъ міра" и дальнѣйшими панегирическими дѣйствами. Это и не удивительно, такъ какъ аллегорическія украшенія „вратъ" изобрѣтались тѣми же лицами, которыя сочиняли и комедіи во славу царя и русскаго оружія. Такъ, здѣсь мы встрѣчаемъ и „Пиракмона, единаго отъ работниковъ Вулкановыхъ, со млатомъ и наковалною (иже съ Вулканомъ Іовишовы перуны на исполиновъ коваху), къ дѣлу готоваго съ надписаніемъ: Nec deficit unquam, сирѣчь: никогда не оскудѣетъ", и „Торжество" въ видѣ дѣвы съ „финикомъ" въ рукѣ и жертвенникомъ въ другой, съ надписью: Triumphis auxitque triumphos, и Мужество съ Фортуною, сопровождающихъ россійскаго Марса. Далѣе,

---

[1]) «Торжественая врата, вводящая въ храмъ безсмертныя славы, непобѣдимому имени новаго въ Россіи Геркулеса, великаго побѣдителя Ѳракіи, грома, поражающаго свѣйскую силу, плѣнителя Ижерскія земли, устрашителя всея вселенныя, предыдущаго вѣка чудесе, отечества же своего всероссійскаго обновителя красоты и славы" и т. д. „на торжественное его ц. в. отъ побѣдъ возвращеніе поставленная лѣта 1703, ноемвріа въ 9 день". *Пекарскій*, II, 75—77.

на одной изъ картинъ была представлена выходящая изъ облаковъ рука съ ключемъ, съ надписью: „Vinculis et carcere frenat, сирѣчь узами и узилищемъ обуздываетъ". Это означало Ключъ-городъ, Шлиссельбургъ, которымъ Петръ заперъ шведскія силы и отперъ себѣ свободный путь въ Балтійское море. Самъ Петръ изображался среди своихъ побѣдъ то Язономъ, добывающимъ золотое руно свѣйской короны, то Геркулесомъ, побѣждающимъ льва, то Персеемъ, освобождающимъ Андромеду. Послѣдняя, по объясненію авторовъ аллегоріи, означала „Ижорскую землю, по сіе время льву свѣйскому близь Фіонскаго моря въ снѣденіе попущенную и крѣпкими городами аки жесточайшими чепми къ свѣйскому царству прикованную, юже россійскій Персеушъ, его царское пресвѣтлое величество, взявъ, сію отъ плѣна свободи". Ижорская земля представлялась, такимъ образомъ, исконнымъ достояніемъ Россіи (какъ древнее новгородское владѣніе), которое было неправедно захвачено шведами и возвращено доблестнымъ россійскимъ Персеемъ. Эта тема была подробно развита въ торжественномъ дѣйствѣ 1705 года, о которомъ рѣчь впереди.

Въ февралѣ 1704 года въ академіи было „вкратцѣ изображено" новое дѣйство, подъ названіемъ: „Ревность православія" [1]). Составитель этого дѣйства имѣлъ въ виду провести параллель между военными тріумфами Петра Великаго и подвигами ветхозавѣтнаго героя Іисуса Навина, представляя послѣдніе прообразомъ первыхъ. Піеса дѣлится уже не на дѣйствія, какъ предыдущая, а на три части, которымъ предпослано краткое изложеніе содержанія или „Синопсисъ дѣйствія". Здѣсь говорится, что „начало и основаніе" дѣйства взято „отъ писанія божественнаго, идѣже прекрасный и непобѣдимый воинъ Іисусъ Навинъ обрѣтается, иже презѣльныя ради ревности поношающіе и стужающіе людемъ Божіимъ враги побѣждаше, грады ихъ искорени и разори, пять царей аморрейскихъ при удержаніи солнечномъ дне единаго уби, пособствующу ему въ томъ Богу, и тако спасе Израиля и прослави". Затѣмъ слѣдуетъ анти-

[1]) Ревность православія, древле чрезъ предѣльнаго ревнителя и непобѣдимаго вождя израильтескаго Іисуса Навина прообразованная, нынѣ же въ равныхъ прехрабрыхъ ревнителяхъ православныхъ истинно зримая, при благополучной державѣ пресвѣтлѣйшаго... Петра Алексіевича своими явленіями въ трехъ частяхъ въ училищѣхъ его ц. в. чрезъ благородныхъ отроковъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ вкратцѣ изображенная лѣта отъ Р. Х. 1704 года, мѣсяца февруаріа въ день. 4°. Единственный экземпляръ этого изданія—въ Моск. Публ. Музеѣ (*Пекарскій*, II, 89): перепеч. въ Русск. драм. пр. II, 25—33.

прологъ, изображающій дѣйствіе символически. Здѣсь мы встрѣчаемъ уже знакомыя фигуры православнаго Благочестія и иновѣрнаго Нечестія; россійскій Марсъ поддерживается Мужествомъ и беретъ въ плѣнъ Фортуну; иновѣрныхъ защищаетъ Беллона въ союзѣ со Злобою, Завистью и Убійствомъ. Шведскій левъ хочетъ поглотить воюющую Церковь, но Іисусъ Навинъ побѣждаетъ его и вмѣстѣ съ Марсомъ и Мужествомъ устроиваетъ „пиръ велій со интермедіами и ликованіемъ"; Побѣда утверждаетъ всѣ четыре части свѣта въ православіи (!). Въ заключеніе является Россія на торжественной колесницѣ, въ которую запряжены побѣжденныя Беллона и Фортуна; Благодать даетъ Россіи вѣнцы и ключи; Россія вѣнцами вѣнчаетъ Іисуса Навина, Марса и Мужество, а ключи вручаетъ воюющей Церкви, „яже на камени крѣпцѣ утверждена есть".

Сравненіе Петра съ Іисусомъ Навиномъ уже сдѣлано было, около того же времени, Стефаномъ Яворскимъ въ одной изъ его проповѣдей [1]; въ другой (позднѣйшей) его проповѣди [2]) шведскій король изображенъ, какъ апокалиптическій звѣрь, „имѣяй главъ седмь главнѣйшихъ генераловъ"; тотъ же звѣрь является и въ нашемъ дѣйствѣ, „во градѣ заключенномъ съ Беллоною иновѣрныхъ". Изобрѣтательность академическаго панегириста, видимо, не шла далѣе самыхъ обыкновенныхъ и уже ходячихъ символовъ, въ туманѣ которыхъ совершенно исчезали дѣйствительныя событія того времени. Мы имѣемъ основаніе думать, что „Ревность православія" была представлена и на домашнемъ театрѣ великой княжны Натальи Алексѣевны: въ числѣ комедій, уцѣлѣвшихъ въ 1723 году отъ ея библіотеки, находился и экземпляръ программы нашего дѣйства. [3]).

Характерную особенность разсмотрѣнныхъ нами дѣйствъ составляетъ странное сочетаніе лицъ библейскихъ и символовъ христіанской морали съ фигурами антично-миѳологическими: Марсъ является здѣсь поборникомъ православія, Іисусъ Навинъ сражается съ Беллоною, Вулканъ куетъ оружіе и для Злобы, и для Благочестія, и т. д. Это было одною изъ характерныхъ особенностей іезуитской манеры, противъ которой такъ сильно возставалъ Ѳеофанъ Прокоповичъ въ своей піитикѣ: „Христіанскій поэтъ", говорилъ онъ,— „не долженъ вмѣшивать языческихъ боговъ или богинь въ какое-либо дѣло нашего

---

[1]) „Колесница четыреколесная", Проповѣди III, 185—224.

[2]) Слово о побѣдѣ 1709 г. тамъ же, 241—249.

[3]) *Пекарскій*, I, 430.

ı или героевъ, олицетворяющихъ собою какія-либо добродѣтели. ı не долженъ употреблять имени Паллады вмѣсто мудрости, Діаны ѣсто чистоты, Нептуна вмѣсто водъ: эти имена могутъ быть употребляемы только синонимически; но онъ можетъ выводить лица ога, ангеловъ, святыхъ, демоновъ, или олицетворять божественныя войства, приписывая имъ рѣчь, лицо, дѣйствіе, одежды, оружіе, инструменты, колесницы и пр.“ [1]) Московскіе драматурги-панегиристы не раздѣляли этого ригоризма. Въ ихъ глазахъ всѣ образы—и христіанскіе, и языческіе, имѣли одинаковое значеніе,—всѣ они были аллегоріями и символами, которыми драматургъ считалъ себя въ правѣ распоряжаться совершенно свободно. Съ другой стороны, торжественныя врата украшались картинами исключительно миѳологическаго содержанія. Объясненіе этого различія между похвальными акціями и торжественными вратами даетъ префектъ академіи, іеромонахъ Іосифъ Туробойскій въ любопытномъ предисловіи къ описанію вратъ, устроенныхъ въ декабрѣ 1704 года, послѣ взятія Дерпта и Нарвы [2]). Изъ этого предисловія, между прочимъ, видно, что все такъ называемое свѣтское и въ наукѣ, и въ искуствѣ, казалось въ то время большинству чѣмъ-то если не еретическимъ, то, по крайней мѣрѣ, несовмѣстнымъ съ правилами святыхъ отцовъ. „Но яко мню (говоритъ авторъ), удивишися, православный читателю, яко торжественная сія врата, якоже въ прошлыхъ лѣтѣхъ, не отъ божественныхъ писаній, но отъ мірскихъ исторій, не святыми иконами, но отъ мірскихъ историковъ или отъ стихотворцевъ вымышленными лицами и подобіями, отъ звѣрей, птицъ, древесъ и прочихъ, вещь намѣренную изобразуемъ. Вѣдати же тебѣ подобаетъ, яко сія не суть храмъ или церковь во имя нѣкоего отъ святыхъ созданная, но политичная, сіесть гражданская похвала труждающимся о цѣлости отечества своего... Растетъ бо всякому благодушному кавалеру къ мужественнымъ дѣламъ усердіе и дерзость, егда дѣла и труды своя съ

---

[1]) De arte poetica libri tres, p. 102.

[2]) *Преславное торжество* свободителя Лівоніи, отмстителя неправедном хищенію, плѣнителя и покорителя прегордаго льва свѣйскаго... отъ преславна Богомъ даннаго свобожденія отечественныхъ лівонскихъ градовъ и плѣне непокоривыя хищническія свѣйскія силы, въ царствующій, богоспасаемый, ве кій градъ свой Москву съ прехрабрыми, побѣдоносными своими генералы, к леры, офицеры и прочіими вои своими возвращающагося. Торжественными в отъ новосозданныя... академіи украшенное и прославленное, въ лѣто... мѣсяца декемврія“. 4°. *Пекарскій*, II, 94—98.

древнихъ отъ всея вселенныя почтенныхъ кавалеровъ дѣлами зритъ равночестна или тѣмъ уподобляема... Сего ради въ сія времена во всѣхъ христіанскихъ, отъ ига варварскаго свободныхъ странахъ, преславнымъ побѣдителемъ, отъ брани съ торжествомъ возвращающимся, благодарнія подданнія, наипаче же въ академіяхъ и всякихъ школьныхъ собраніяхъ, идѣже не токмо духовное, но и политичное ученіе сіяетъ, отъ обоихъ писаній похвальные вѣнцы составляти обыкоша: отъ божественныхъ убо писаній — въ церквахъ или иныхъ на сіе прибранныхъ мѣстахъ, отъ мірскихъ же исторій—на торжищахъ, улицахъ и прочіихъ мѣстахъ, всенародному зрѣнію приличныхъ, да всякому отъ нихъ достолѣпая и достойная честь воздастся... Понеже убо и мы (аще и духовная лица суще) по указу его царскаго пресвѣтлаго величества въ новосозданной царствующаго великаго града Москвы академіи (идѣже не токмо въ божественныхъ писаніяхъ, но и въ мірскихъ исторіяхъ и всякихъ политичныхъ обыкновеніяхъ россійскихъ юношъ наставляти намъ повелѣно есть) обрѣтаемся, обоя сія во всякомъ благопотребномъ случаи по силѣ всячески тщимся совершити. Тѣмже убо похвальная діалогическая дѣйствія отъ божественныхъ писаній на опредѣленномъ мѣстѣ дѣйствуемъ, якоже всѣмъ извѣстно; на явственномъ же и всенародномъ указанномъ мѣстѣ отъ мірскихъ и гражданскихъ исторій торжественными враты, аки вѣнцы побѣдоносными, словесныя сія дражайшія кладязи, Божіимъ пособствіемъ источающія отечеству своему отраду, здравіе, свободу и славу отъ живыя воды пота своего,—его царское пресвѣтлое величество и всѣхъ его побѣдоносныхъ подвигоположниковъ образомъ и обыкновеніемъ древнихъ римлянъ (fontem ex quo hauris corona, сіесть: кладязь, изъ него же черплеши, вѣнчай) почитаемъ".

Такимъ образомъ „мірскія" историческія и миѳологическія картины считались необходимою принадлежностью вратъ, а „въ опредѣленномъ мѣстѣ", то-есть, на академической сценѣ, разыгрывались діалоги „отъ божественныхъ писаній", съ примѣсью, впрочемъ, той же миѳологіи. Помѣщеніе на вратахъ картинъ „божественныхъ" рядомъ съ мірскими могло бы сильно смутить уличную толпу, не подготовленную къ подобному смѣшенію и не понимавшую его; въ школьныхъ дѣйствахъ такой опасности не было, потому что они назначались для избранной публики, способной проникать во всѣ тонкости аллегорическаго „изобрѣтенія". Авторъ комментарія считаетъ

нужнымъ подробно объяснить, въ чемъ именно заключается смыслъ иносказанія: „Извѣстно тебѣ буди, читателю любезный (говоритъ онъ), и сіе, яко обычно есть мудрости рачителемъ инѣмъ, чуждымъ образомъ рѣчь изображати. Тако мудролюбцы правду изобразуютъ мѣриломъ, мудрость — окомъ яснозрительнымъ, мужество—столпомъ, воздержаніе — уздою, и прочая безчисленная. Сіе же не мни быти буйствомъ нѣкимъ и киченіемъ дмящагося разума, ибо и въ писаніяхъ божественныхъ тожде видимъ. Не сучецъ ли масличный и дуга, на облацѣхъ сіяющая, бяше образъ мира? не исходъ ли израильтяновъ изъ Египта бяше образъ нашего исхода отъ работы вражія? не прешествіе ли чрезъ море образъ бяше крещенія?“ и т. д. Приведя еще нѣсколько примѣровъ въ томъ же родѣ, авторъ заключаетъ: „Аще убо сія тако суть, аще писаніе божественное различныя вещы въ различныхъ образѣхъ являетъ,—и мы, отъ писаній божественныхъ наставленіе воспріимше, мірскую вещь мірскими образы явити понудихомся, и славу торжественниковъ нашихъ во образѣ древнихъ торжественниковъ по скудости силы нашея потщахомся прославити“.

Какъ мы уже говорили, въ торжествахъ 1703—4 гг. особенно значительную роль играло пріобрѣтеніе Ижорской земли, которое представлялось справедливымъ возвратомъ русскаго достоянія, неправедно отнятаго за 90 лѣтъ передъ тѣмъ. Въ аллегоріяхъ Ижорская земля являлась то другинею Діаны, похищенною львомъ и снова освобожденною, то Андромедою; Петръ Великій представлялся или Геркулесомъ, или Персеемъ, или Язономъ, отыскивающимъ золотое руно. При семъ удобномъ случаѣ на картинахъ не было пощады непріятелю: вездѣ левъ побивался самымъ ужаснымъ образомъ и терзался всѣми разъяренными божествами Парнасса. На вратахъ 1703 года, о которыхъ мы уже говорили, подъ изображеніемъ Персея и Андромеды были помѣщены такіе стихи:

Стеняше Ижорская земля, звѣрю свѣйску
Въ снѣдь повержена, даже, возставшу россійску
Персеушу, свободна нынѣ ся являетъ,
Егда звѣрь три города нуждиѣ изблеваетъ.
Единымъ еще связана, но царственна сила
И тотъ расторгнетъ, яже ины разорила.

На тѣхъ же вратахъ, подъ изображеніемъ Язона, плывущаго на кораблѣ вмѣстѣ съ Мужествомъ и Фортуною, читалось:

Егда Храбрость управитъ, Фортуна согласно
Служитъ,—корабль къ торжеству плыветъ неопасно;
Небо поспѣшествуетъ, царь же управляетъ
Брань храбрый, въ свѣйску Колхисъ скоро достизаетъ.

Учредители торжества 1704 года, послѣ окончательнаго завоеванія Ижорской земли, проявили еще болѣе затѣйливости въ своихъ панегирическихъ фигурахъ. Такъ, подлѣ изображенія освобождаемой Ижорской земли, на вратахъ 1704 года была помѣщена картина, изображавшая „Властолюбіе неправедное, имущее на главѣ вѣнцы царскіе и княжескіе, но отъ главы падающіе (во знаменіе непостоянства и скораго паденія и разрушенія сицевыя властолюбивыя области) и павлиное періе, знаменующее высокуміе и презрѣніе окрестныхъ. Верхняя одежда—кожа барсовая, знаменующая звѣриную свирѣпость, сердца друговредительную; у тоя одежды ужи — знаменіе коварства. Въ правой рукѣ, вмѣсто скипетра, ужъ и бичъ, имущій вервія, на ихъ же концахъ скорпія, во знаменіе неизцѣльнаго угрызенія и уязвленія, имъ же многихъ, паче же себе, повреждаетъ властолюбіе неправедное; въ лѣвой же руцѣ — державу, имущую уста и зубы закровавленны, знаменіе алчбы ненасыщенныя чуждыхъ окрестныхъ государствъ, и чашу яда аспидна и ярости, его же упившеся на окрестные овогда насилствомъ, овогда же коварствомъ нападаетъ. Сидитъ же посредѣ льва и грифа, лютыхъ звѣрей, подъ ногами имѣя узду и вѣсы, орудія правды, и свитокъ съ печатьми,—знаменіе попранія правды и закона Божія и гражданскаго. На лонѣ—сердце съ часовою минутою (!), въ знаменіе всегдашняго неупокойства сердца, еже имѣетъ властолюбецъ о снабдѣніи, аще и неправедномъ, власти и державы. На правой сторонѣ при Властолюбіи стоитъ Махіавелъ, лукавый совѣтникъ, мужъ сѣдъ, на главѣ имѣяй шляпу — знаменіе чести совѣтническія—и минуту часовую, всегда движущуюся,—знаменіе непрестанныхъ друговредительныхъ мыслей и промысловъ. Верхняя одежда—сану сенаторскому, сирѣчь боларскому, въ иныхъ странахъ носити обыкновенна, подъ нею же укрывается лисія и волчая одежда,—знаменіе хитрости и вредительства. На двухъ аспидахъ, вмѣсто цѣпочки, виситъ сердце, верхнею частію внизъ висящее,—знаменіе развращеннаго сердца", и т. д. Такими чертами представлялся „образнѣ, іероглифически", соотвѣтственно принципамъ школьной риторики, Шведскій король Карлъ XII. Далѣе зрители видѣли „древо, отъ него же рука отъ облакъ вземлетъ златую кожу агнчую, тьмою объемлемо, и змія, иже въ Колхидѣ стрежаше златыя агнчія

кожи, на древѣ висящыя, убіеннаго, съ надписаніемъ: тако воздаетъ со стенаніемъ!" Древо должно было изображать Швецію, золотое руно—Ижорскую землю, змѣй—городъ Нарву, „его же аки зміа на стреженіе Ижорскія земли и созда, и укрѣпи свѣйская держава". Аллегорія пояснялась соотвѣтствующими стихами:

Змій убитъ, Язонъ руно свободивъ пріемлетъ,
Нарву плѣнивъ, Ингрію царь свободнѣ вземлетъ;
Свѣтелъ со вожделѣннымъ царь ся изъявляетъ,
Свѣю гибель печали мракомъ укрываетъ, и т. д.

Въ тѣсной связи съ аллегорическими картинами этихъ торжественныхъ вратъ находится дѣйство, представленное на академической сценѣ въ февралѣ 1705 года, подъ заглавіемъ: „Свобожденіе Ливоніи и Ингерменляндіи" [1]). Авторомъ этого дѣйства и „Ревности православія" было, несомнѣнно, одно и то же лицо: это доказывается какъ одинаковостью заглавій обѣихъ піесъ, такъ и тождествомъ ихъ построенія и раздѣленія на части. Въ „Синопсисѣ" говорится, что „начало и основаніе дѣйствія сего (взяты) отъ писанія божественнаго, идѣже непобѣдимый вождь ісраилтескій Моисей обрѣтается, иже силою Вышняго отъ Фараона людъ ісраилтескій свободи, Амалика воздѣяніемъ рукъ къ Вышнему побѣди". Въ антипрологѣ все дѣйствіе „изобразуется символически": прежде всего „является Фортуна Хищенія неправедна со львомъ гордымъ, величающіся (ср. „Властолюбіе неправедное" на вратахъ). И се приходитъ другая Фортуна Ревности отческія и затираетъ его, уничижающи; и тако явися чрезъ орла россійска пораженъ молніами и ужемъ обузданъ желѣзнымъ падшій. По семъ являются израильтяне въ работѣ египетской. И се приходитъ къ нимъ Моисей, вождь израилтескій, и всѣхъ свобождаетъ и, свободивъ, съ собою чрезъ море ведетъ въ землю обѣтованную. По семъ за ними Фараонъ гонящъ съ колесницею потопе въ мори. Потомъ, идущу Моисею со Израилемъ, нападе на нихъ Амаликъ и побѣжденъ есть воздѣяніемъ рукъ Моисеевыхъ къ Выш-

[1]) „Свобожденіе Ливоніи и Ингерменляндіи, отечества росска, древле чрезъ мужественна вождя ісраилтескаго Моисея во Израили прообразованное, нынѣ же силою Вышняго чрезъ храброе воинство россійское во отечествіи своемъ истинно зримое, при благополучной державѣ... Петра Алексіевича, своими явленіами въ трехъ частяхъ во училищахъ его ц. пресвѣтлаго величества чрезъ благородныхъ отроковъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ въ кратцѣ изображенное, лѣта отъ Р. Х. 1705, мѣсяца февруаріа". 4° (*Пекарскій*, II, 107 — 108). Русск. драм. пр., 345—355.

нему. Сіе положено прообразованія токмо ради (прибавляетъ авторъ): ибо яко тамо Моисей силою Вышняго своего свободи Исраиля, сице здѣ тою же силою Ревность россійская — свое отечество".

Подобное же сравненіе Петра Великаго съ Моисеемъ находимъ и въ проповѣдяхъ Стефана Яворскаго: „Моисей жезломъ отворилъ море, а нашъ россійскій Моисей—мечемъ"... „Веліе жъ то спасеніе земного Спаса нашего — отчество свое неправедно похищенное и чрезъ многія лѣта подъ игомъ непріятельскимъ стенящее свободити, прадѣдныхъ своихъ подданныхъ, аки ізраилтяновъ, въ работѣ египетской сущихъ, паки въ первобытіе возвратити, провинцію Ливонскую и землю Ижерскую отъ иновѣрства очистити, благочестіе святое въ церкви запустѣвшія, а иное и въ костели иновѣрскія вообразити" и т. д. Орелъ, побѣждающій льва—также фигура, знакомая по проповѣдямъ Яворскаго [1]).

Самое дѣйство составлено изъ обычныхъ символовъ и аллегорій. Ливонія и Ингерманландія, находясь во власти лютаго льва, плачутся на свою судьбу; Вѣра и Надежда утѣшаютъ ихъ обѣщаніемъ избавить отъ Неправеднаго Хищенія. Фортуна засѣваетъ златую жатву; Іовишъ посылаетъ съ небесъ Фебуса, чтобы согрѣлъ ее лучами своими; изъ сѣмени произрастаютъ оружіе и олива — знаки войны и мира. Звѣздочетцы предсказываютъ скорое появленіе освободителя въ лицѣ „Ревности отечества росска"; Сила Вышняго призываетъ Ревность и, благословляя ее на подвигъ, даетъ ей въ помощники Моисея. Роскошь, и Храбрость предлагаютъ ей свои дары; отказываясь отъ Роскоши, она беретъ дары Храбрости — оружіе—и вмѣстѣ съ тремя Россіями (великою, малою и бѣлою), Мужествомъ и Храбростью „исходитъ на потѣху искушати оружіе, будетъ ли угодно на брань, и тако стрѣляютъ изъ луковъ, шермуютъ различными оружіи, всѣдаютъ на коня Буцефала, и никто же возможе сѣсти, кромѣ единыя Ревности, яко же иногда кромѣ единаго Александра". Храбрость отправляется посломъ къ Хищенію, требуя добровольнаго возврата неправильно захваченныхъ областей. Хищеніе отказывается и объявляетъ Ревности войну. Прежде сраженія обѣ стороны сговариваются рѣшить дѣло поединкомъ: изъ полка Ревности выходитъ дву-

---

[1]) Относящіяся сюда выписки изъ неизданныхъ проповѣдей Стефана Яворскаго см. въ нашей книгѣ: „Θеофанъ Прокоповичъ, какъ писатель" (С.-Пб. 1880), стр. 83—84, 87, 121.

главый орелъ, а изъ полка Хищенія — прегордый левъ; орелъ, по молитвѣ Моисея, побѣждаетъ льва. Второй поединокъ происходитъ между Ревностью и Хищеніемъ, выѣзжающимъ на семиглавой гидрѣ; Ревность является побѣдительницею. Затѣмъ начинается уже война. Среди полковъ Хищенія появляется Смерть „на блѣдомъ конѣ" и приводитъ ихъ въ ужасъ, такъ что они бѣгутъ въ крѣпкій городъ и тамъ запираются. Ревность овладѣваетъ этимъ городомъ; ангелъ избиваетъ полки Хищенія, а Смерть гонитъ ихъ въ адъ. Ревность возвращается съ побѣды на торжественной колесницѣ, въ которую впряжены два льва; Царства привѣтствуютъ ее и возлагаютъ на нее короны, отъ которыхъ она, однако, отказывается. Увѣнчанная Силою Вышняго, Ревность благодаритъ за побѣду и устроиваетъ пиръ, во время котораго торжество вѣнчаетъ ее пальмами и лавромъ, а Фортуна обѣщается покорить ей всѣ четыре части свѣта.

Событія слѣдующихъ трехъ лѣтъ не давали повода для торжествъ. Можетъ быть, въ продолженіе этого времени на московской академической сценѣ и разыгрывались какія-нибудь дѣйства, но они остались намъ совершенно неизвѣстными; мы можемъ только съ увѣренностью утверждать, что эти дѣйства (если они существовали) не имѣли характера панегирическихъ акцій. Только въ 1709 году знаменитая полтавская побѣда вызвала новые тріумфы, въ которыхъ на долю академіи выпало видное участіе. Проповѣдники привѣтствовали побѣдителя похвальными словами, въ которыхъ сравнивали его то съ Давидомъ, одолѣвшимъ прегордаго Голіаѳа, то съ Самсономъ, растерзавшимъ свѣйскаго льва [1]); академическіе стихотворцы писали въ честь его латинскія, польскія, славянскія оды; въ концѣ декабря было устроено торжественное вшествіе въ Москву черезъ семь тріумфальныхъ воротъ, украшенныхъ всевозможными символическими изображеніями. Однѣ ворота стояли на Никольской улицѣ, недалеко отъ академіи, и были устроены подъ спеціальнымъ наблюденіемъ академическихъ преподавателей; здѣсь было множество эмблемъ съ различными надписями въ родѣ слѣдующихъ: Te decet imperium; Animo coelestibus aequat; Tu spes una salutis; Aequat fama labores, и пр. Когда процессія приблизилась къ академіи, ученики въ бѣлыхъ одеждахъ, съ вѣнками на головахъ и вѣтвями въ рукахъ, вышли на встрѣчу государю и пѣли различные канты, напримѣръ:

---

[1]) Тамъ же, 117—121.

Преславна Россійская земле веселися
Царская держава скипетромъ хвалися,
Святымъ апостоломъ Петромъ данна тебѣ,
Царю россійскому, на земли и въ небѣ. .
. . . .
Петръ, каменемъ вѣры Христовой названный,
Виватъ царь-государь, Богомъ увѣнчанный, и пр. [1]).

Церемоніи, рѣчи, потѣшные огни и пиры продолжались нѣсколько дней. Подробное описаніе и объясненіе всѣхъ тріумфальныхъ аллегорій было составлено архимандритомъ Іосифомъ Туробойскимъ и тогда же напечатано подъ заглавіемъ: „Политиколѣпная Апоѳеосисъ достохвальныя храбрости всероссійскаго Геркулеса... по преславной викторіи надъ химеро-подобными дивами—гордынею, рекше неправдою, и хищеніемъ свѣйскимъ... возвращающагося въ царствующій градъ свой Москву“, и пр. [2]). Здѣсь Петръ Великій сравнивается съ Геркулесомъ, который, однако, оказался ниже царя: „онъ наипаче отъ побѣды звѣрей земныхъ, безсловесныхъ сицевую стяжа славу, ты же, пресвѣтлѣйшій монархо, не звѣрей начальника льва, но всѣхъ звѣрей крѣпостію и суровствомъ превосходящихъ человѣковъ смирилъ еси“. Для политическихъ намековъ авторъ воспользовался гербомъ Швеціи (левъ) и Станислава Лещинскаго (голова буйвола). Вообще во всѣхъ надписяхъ и эмблемахъ „Апоѳеосиса“ не видно ни малѣйшаго снисхожденія къ побѣжденнымъ, которые подвергаются здѣсь всевозможному глумленію.

Врата, устроенныя для всенароднаго зрѣлища и описанныя въ „Апоѳеосисѣ“, имѣли, сообразно съ требованіями теоріи, свѣтскій характеръ: ихъ украшенія были заимствованы „отъ мірскихъ исторій“: въ академіи, уже въ февралѣ 1710, разыграно было дѣйство „отъ божественныхъ писаній“, подъ заглавіемъ: „Божіе уничижителей гордыхъ уничиженіе“ [3]). Содержаніемъ его послужило аллегорическое

---

[1]) *Голиковъ*, Дѣянія П. В., XI, 314—364.

[2]) *Пекарскій*, II, 219—222.

[3]) „Божіе уничижителей гордыхъ въ гордомъ Израиля уничижителѣ чрезъ смиренна Давида униченномъ Голіаѳѣ *уничиженіе*, вкупѣ же и праведное его въ отцеругателѣ Авессаломѣ, образѣ всѣхъ ковниковъ и измѣнниковъ отцу своему, благочестивѣйшему монархѣ россійскому противниковъ, судьбами его Божіими наказаніе, при тріумфальномъ торжественномъ вшествіи въ царствующій великій градъ Москву преславнаго торжественника и побѣдителя, свѣйскія прекрѣпкія силы разорителя, богопротивныхъ измѣнниковъ потребителя, россій-

примѣненіе исторіи царя Давида къ событіямъ шведской войны,— спеціально къ полтавской побѣдѣ и измѣнѣ Мазепы. Основной тонъ всѣмъ этимъ аллегоріямъ былъ данъ самимъ государемъ. По его приказанію, ректоромъ академіи Ѳеофилактомъ Лопатинскимъ была сочинена благодарственная церковная служба; текстъ ея былъ представленъ государю, который и сдѣлалъ въ немъ поправки съ соотвѣтствующими замѣчаніями. Такъ, между прочимъ, по поводу одной пѣсни, въ которой находились слова: „Воистину крестъ твой, Господи, оружіе непобѣдимое есть, симъ бо врагъ нашъ и посмѣятель силы креста низложися, мы же побѣдители явихомся“, царь замѣтилъ: „Сію пѣснь всю перемѣнить, понеже бо не идетъ о законѣ, а горда была (Швеція): война не о вѣрѣ, но о мѣрѣ; такожъ и у нихъ (шведовъ) крестъ есть во употребленіи и почитаніи. А кажется прилично вмѣсто сего взять слова Голіаѳа гордыя къ Давиду, а отъ Давида уповательныя на Бога, что праведнѣе, сходнѣе сіе исторіи будетъ“. Такимъ образомъ, сравненіе съ Давидомъ всего болѣе нравилось царю; съ другой стороны, онъ былъ недоволенъ слишкомъ рѣзкими выходками противъ побѣжденныхъ. То же сравненіе съ Давидомъ находимъ и въ предисловіи Іоанна Максимовича къ переводу книги „Царскій путь креста Господня“, изданной въ декабрѣ 1709 года и посвященной Петру Великому: „Бодрій и храбрый царь, говорится здѣсь, самъ въ своемъ предостойнѣйшемъ лицу благоволилъ изыти на брань противъ супостата прегордаго, аки Давидъ на Голіаѳа“. Здѣсь же Мазепа называется новымъ Ахитофелемъ и Махіавелемъ, паче обоихъ злобою превосшедшимъ“ [1]).

„Божіе уничиженіе“ дѣлится на двѣ части: первая изображаетъ „единыхъ гордыхъ“, а вторая—„противниковъ или измѣнниковъ“. Каждой части предшествуетъ аллегорическая пантомина, — „предидѣйствіе кромѣ словесъ“: въ первой части Сампсонъ раздираетъ льва; Навуходоносоръ обращается въ вола; столпъ, изображающій „силу свѣйскаго воинства“, разрушается россійскою монархіею. При

скія своея державы обновителя, расширителя и защитника, благочестивѣйшаго... самодержца, дѣйствіемъ его же государевой академіи, ученіемъ греческимъ, славенскимъ и латинскимъ благолѣпнѣ процвѣтающія, изображенное“ 4°. *Пекарскій*, II, 229. Русск. драм. пр. II, 428—439.

[1]) Тамъ же, 200—202, 204. Впослѣдствіи, въ написанномъ *Шафировымъ* „Разсужденіи какіе законные прічіны“ и пр. (1717) главными причинами къ войнѣ были выставлены *гордость* и *зависть* Швеціи. *Морозовъ*, Ѳеофанъ Прокоповичъ, 179.

каждой изъ этихъ картинъ слышится гласъ: „Возносяйся смирится Въ предидѣйствіи второй части изображается паденіе Люцифера съ гласомъ: „Тако властемъ противящіися погибаютъ“; съ тѣмъ же гласомъ поглощаются землею Корей, Даѳанъ и Авиронъ, за сопротивленіе Моисею. Затѣмъ хромая Швеція (извѣстно, что передъ полтавскимъ сраженіемъ Карлъ XII былъ раненъ въ ногу и оттого хромалъ) и Измѣна (то-есть, Мазепа) лѣзутъ на высокій престолъ, но россійскій орелъ со стыдомъ прогоняетъ ихъ, при гласѣ съ небесъ: „Бѣжите, несытыя души, неправедно тако дерзнувшія!“ Наконецъ, зритель видѣлъ передъ собою „Свѣцію и Измѣну Упованіе ихъ на Днѣпрѣ ругающее“, при томъ же возгласѣ.

Эти „предидѣйствія“ или allegorische Vorspiele, довольно обычныя въ школьныхъ комедіяхъ нѣмецкихъ и польскихъ, по объясненію автора нашей піесы „полагаются ради явственнѣйшаго изображенія хотящаго быти въ самомъ дѣйствѣ дѣла“. Они сочинены соотвѣтственно торжеству, которое послужило поводомъ для комедіи; „въ самомъ же дѣйствіи аще что мнится быти и несогласно съ торжествомъ нынѣшнимъ, да не удивишися, образъ бо или подобіе съ самымъ дѣломъ не во всемъ согласуется. Omnis similitudo claudicat, всякое подобіе хромаетъ. Иное бо равенство, иное же сравненіе: равенство во всемъ, сравненіе же токмо въ нѣкоторыхъ вещахъ съ дѣломъ согласуетъ. Здѣ бо положено иное ради нынѣшнія побѣды, иное ради исторіи, аще и не во всемъ нынѣшнему дѣлу, отъ Бога данному, подобной, и того ради да большее будетъ согласіе съ побѣдою и измѣною сравненіе, до исторіи иное прибавлено, иное убавлено, иное же въ ней отмѣнено, нужда бо не токмо исторію, но и законъ измѣняетъ. Равенства убо здѣ нѣсть, сравненіе же въ нѣкакихъ вещахъ сіе есть: царство израильско со своими въ смиреніи и терпѣніи царству россійскому, гордый же Голіаѳъ со своими въ гордости и поношеніи силѣ воинства свѣйскаго уподобляется. Саулъ въ первой части, завидяй Давиду, положенъ и ради исторіи, и ради изображенія зависти отъ многихъ чуждихъ странъ о преславной побѣдѣ нынѣшней. Давидъ, единаго Голіаѳа со своими убивый, льва же токмо хрома сотворивый и прогнавый, съ царскимъ величествомъ сравняется. Авессаломъ отцу въ сопротивленіи съ самымъ измѣнникомъ, проклятымъ Мазепою, Ахитофель же въ богоненавистныхъ совѣтѣхъ съ его совѣтники сравняется, прочее же, даже до конца дѣйствія, и само явственно обрѣтается“.

Въ прежнихъ дѣйствахъ шведская война представлялась, какъ мы видѣли, борьбою Благочестія и Нечестія; теперь она изображается въ видѣ борьбы между Смиреніемъ и Гордостью; послѣдняя, соотвѣтственно заглавію дѣйства, подвергается всевозможнымъ униженіямъ. Гордость является на хромомъ львѣ (съ надписью: „хромъ, но лютъ"); россійскій орелъ имѣетъ надпись: „И хромыхъ, и не хромыхъ, и лютыхъ, и не лютыхъ смиряемъ". Онъ убиваетъ Гордость и Поношеніе, и „начальная" Смерть съ другими, меньшими Смертями, пляшутъ на ихъ трупахъ, ругаясь надъ хромымъ львомъ. Точно такъ же и Давидъ побѣждаетъ Голіаѳа и возвращается съ торжествомъ,—„надъ нимъ же Слава на орлѣ россійскомъ со трубою, дѣвы же съ тимпаны и гусльми срѣтаютъ его, поюще пѣсни торжественныя". За этимъ торжествомъ слѣдуетъ „офицерскій танецъ съ словесными похвалами оружія и воинства" и интермедія.

Все это составляетъ содержаніе первой части дѣйства. Во второй части представлено возмущеніе Авессалома противъ отца своего. Давидъ благодаритъ Бога за побѣду надъ Голіаѳомъ и тѣшится въ рощѣ, „идѣже чрезъ умбры орелъ россійскій льва хрома со львяты ловитъ и львяты половилъ пособіемъ Божіимъ, левъ же хромъ бѣже". Выраженіе: чрезъ умбры (per umbras) уже встрѣчалось намъ въ польскихъ школьныхъ дѣйствахъ; оно означаетъ, по всей вѣроятности, тѣневыя картины, показываемыя съ помощью волшебнаго фонаря. Авессаломъ, поддерживаемый Гордостью и Тщеславіемъ и поощряемый совѣтами злодѣя Ахитофеля, начинаетъ брань противъ отца; онъ выѣзжаетъ также на хромомъ львѣ, терпитъ пораженіе отъ войскъ Давида и погибаетъ. Праведный Судъ Божій, Отмщеніе, Гнѣвъ и Истина возвѣщаютъ, что „Богъ гордымъ уничижителемъ и неблагодарнымъ власти своей противникомъ всегда противится, якоже сіе дѣйствіе изъявляетъ". Затѣмъ они восхваляютъ вѣрную службу россійской монархіи и „отходятъ", оставляя ее отдыхать отъ трудовъ подъ крылами россійскаго орла. Обычный эпилогъ „дѣйствіе заключаетъ и о прощеніи проситъ".

Дѣйствіе комедіи часто прерывается интермедіями: въ первой части ихъ четыре, во второй—семь. Содержаніе ихъ намъ неизвѣстно, да и вообще мы ничего не знаемъ о московскихъ академическихъ интермедіяхъ. Н. С. Тихонравовъ напечаталъ [1]), подъ общимъ заглавіемъ: „Междорѣчіе", семь интермедій, которыя, судя по языку,

[1]) Русск. драм. пр., I, 400—418.

почти свободному отъ малоруссизмовъ [1]), сочинены, вѣроятно, въ Москвѣ; ихъ силлабическій стихъ и латинское слово vel въ одномъ изъ примѣчаній [2]) выдаютъ въ авторѣ человѣка съ академическимъ образованіемъ. Очень возможно, что эти интермедіи сочинены въ московской академіи кѣмъ-нибудь изъ ея учителей южно-руссовъ. По содержанію своему онѣ отличаются отъ южно-русскихъ интермедій: это не живыя сцены изъ народнаго быта, а какія-то отвлеченно-смѣхотворныя нравоученія. Монахъ-малороссъ (всѣ учителя тогдашней академіи были монахи), переселившись въ Москву, утратилъ живую, непосредственную связь съ своею южною родиной, да и не могъ воспроизводить передъ зрителями-великороссами картины чуждой имъ жизни; съ другой стороны, жизнь великорусская была ему совершенно неизвѣстна; стало быть, поневолѣ приходилось и въ интермедіяхъ оставаться на той же почвѣ общей морали, какая была усвоена комедіями,—только изобрѣтая для выраженія этой морали болѣе вульгарные образы. Въ результатѣ явилась придуманность и безжизненность.

Въ первой интермедіи на сцену является старый мужикъ. Ему очень хотѣлось бы купить „аршинъ съ десятокъ“ ума-разума, безъ котораго очень „докучно“ жить; вся бѣда въ томъ, что онъ не знаетъ, гдѣ умъ продается. Выходитъ „малецъ школьный“, со свиткомъ и плетью, и узнавъ, что нужно старику, обѣщается ему помочь. Разрѣзавъ свою хартію на кусочки, онъ кормитъ ею старика, приговаривая, что корень ученія горекъ, плоды же его сладки, и затѣмъ начинаетъ учить его азбукѣ:

Малецъ. Чти со мною: азъ.
Старикъ. Увязъ.
Малецъ. Буки.
Старикъ. Учителя прибрать въ руки.
Малецъ. Вѣди.
Старикъ. У меня уже суть дѣти.
Малецъ. Глаголъ.
Старикъ. Учителя за хохолъ.

Послѣ этого малецъ старику „отъ ногъ плетію во главу память вгоняетъ“, приговаривая:

---

[1]) Исключеніе составляютъ только слова: *якъ*, *клiемъ* (клеемъ, 413), *съ поховъ* (изъ ноженъ) истягати, *треба* (418).

[2]) „На таблицѣ *vel* на бумагѣ“ (401).

Иди во главу, память! Ты, старче, учися,
Но за соху паки примися.

Наученный такимъ образомъ старикъ произноситъ нравоученіе:

Кто ся не хощетъ въ юности труждати,
Должно тому есть въ старости страдати.

Вторая интермедія представляетъ продолженіе первой. Старикъ хвалится своею ученостью, повторяетъ урокъ съ учителемъ; послѣдній, издѣваясь надъ нимъ, „остритъ“ ему умъ брускомъ по головѣ, рветъ волосы, затѣмъ кормитъ медомъ, приговаривая, чтобы старикъ возвратился къ своей сохѣ. Старикъ, вполнѣ довольный ученьемъ, уходитъ, а учитель говоритъ о немъ:

Глупъ состарѣся. Кто его научитъ,
Аще и на смерть кто кнутомъ замучитъ?
Соха, борона—то-то дѣло его,
И гдѣ ему знать силу ученія моего?

Затѣмъ старикъ появляется снова „и начинаетъ шумѣти съ учителемъ, и подерется; выбѣгаетъ цыганъ и прогоняетъ старика“.

Третья интермедія представляетъ сценическое воспроизведеніе извѣстной эзоповой басни о старикѣ и смерти. Старикъ, набравши въ лѣсу вязанку дровъ, громко жалуется на свои немощи и призываетъ смерть. Смерть является, но испуганный старикъ хочетъ ее увѣрить, что онъ звалъ ее только затѣмъ, чтобы она помогла ему поднять вязанку. Смерть не слушаетъ его и неумолимо подкашиваетъ въ то время, когда онъ произноситъ нравоученіе:

Сами здравствуйте на лѣта премнога,
Званіемъ смерти не гнѣвайте Бога.

Четвертая интермедія носитъ заглавіе: „О летяги сіе“. Летяга (?) объявляетъ, что нашелъ сто рублей въ мѣшкѣ, и зоветъ своихъ пріятелей „на кабакъ“, отпраздновать находку. Услышавъ это, „Лакомый“ выходитъ на сцену и жалуется, что потерялъ деньги. Летяга сообщаетъ ему о своей находкѣ и за 30 рублей отдаетъ найденный мѣшокъ. Лакомый радъ, что обманулъ Летягу; въ это время Обманщикъ, „навязавъ въ мѣшочекъ чего-нибудь подобіемъ сорока соболей“, предлагаетъ ему купить ихъ за дешевую цѣну и уступаетъ за 30 рублей. Получивъ деньги, Обманщикъ поспѣшно скрывается „за завѣсу“, а покупатель, желая полюбоваться своей покупкой, развязываетъ мѣшокъ — и видитъ, что его обманули. Тогда онъ хватается за мѣшокъ съ рублями, взятый у Летяги,—но и тамъ ока-

зываются только мѣдныя деньги. Лакомый расчитывалъ всѣхъ обмануть, но самъ попался на удочку.

Пятая интермедія представляетъ новую переработку старой темы объ Аникѣ-воинѣ на смѣхотворный ладъ. „Исходитъ богатырь, хотяй битися", и хвастается своею силою и непобѣдимостью:

Искахъ богатыря, подобнаго себѣ,
Не найдохъ на земли; развѣ есть кто въ небѣ?
Со славою вездѣ со крѣпкими брахся,
Выну торжествовахъ, егда подвизахся.
Аще бы и Самсонъ нынѣ обрѣтался,—
Моея крѣпости весьма бы боялся, и т. д.

Онъ хочетъ вынуть изъ ноженъ свою саблю, но не можетъ, потому что она присохла — какъ онъ увѣряетъ, отъ покрывающей ее крови—и восемь лѣтъ уже не вынималась. Привязавъ ножны къ дереву, онъ старается вытащить саблю за рукоять. Въ это время выходитъ русскій воинъ и спрашиваетъ, кто здѣсь такъ похваляется своею силою. Богатырь, испугавшись, увѣряетъ, что это не онъ; но выбѣжавшій изъ-за кулисъ мальчикъ уличаетъ его. Воинъ вызываетъ богатыря на бой; богатырь „потянетъ и урветъ рукоять и самъ съ нею падетъ на землю"; тогда воинъ, наступивъ ему на шею, бьетъ его плетью, приговаривая: „Не хвалися!" и прогоняетъ его.

Эта интермедія, пожалуй, годилась и для тріумфальной акціи во славу русскаго воина, побѣдителя тщеславныхъ непріятелей.

Въ шестой интермедіи является астрологъ съ зрительною трубою и, снявъ съ себя шапку и епанчу, смотритъ на звѣзды, а въ это время воръ крадетъ у него платье; астрологъ бѣжитъ ловить вора и падаетъ въ глубокую яму; подошедшій мужикъ читаетъ ему нравоученіе:

Се тебѣ, глупче, что высоко зриши,
А на землю подъ ноги не смотриши...
Лучше подъ ноги прилежно смотрѣти,
Землю орати, неже въ звѣзды зрѣти.

Наконецъ, послѣдняя, седьмая интермедія взята, какъ будто изъ комедіи о блудномъ сынѣ. Блудный пируетъ; къ нему приходитъ пьяница и изъявляетъ желаніе выпить за его здоровье; въ благодарность за добрыя пожеланія, блудный подноситъ ему чашу, опустивъ въ нее сто златницъ; пьяница выпиваетъ и валится [1]), слуги

[1]) Здѣсь отмѣтимъ любопытное сценическое указаніе: „Та чаша первіе наполненна явѣ, а потомъ тайно источится, юже онъ подъемъ праздну аки испіетъ".

относятъ его къ сторонкѣ; здѣсь пьяница умираетъ и демонъ относитъ его душу въ адъ. Блудный велитъ похоронить мертвеца и „съ другимъ другомъ далѣе веселится“. Эта сцена напоминаетъ разказъ Олеарія о томъ, какъ русскіе кутилы его времени сталкивали опившихся подъ лавку и продолжали, какъ ни въ чемъ не бывало, пировать.

Въ позднѣйшее время и московская школьная драма въ своихъ интермедіяхъ не уступала южно-русской по живости и реальности сценъ изъ окружающей дѣйствительности. Н. С. Тихонравовымъ изданы [1]), отмѣченныя также и Пекарскимъ, интермедіи, сочиненныя, по всей вѣроятности, въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія [2]). Здѣсь передъ зрителемъ проходятъ уже не нравоучительныя картины, а живые типы, обрисованные рѣзкими и вѣрными чертами: раскольникъ, ставленникъ, подъячіе, мошенники и обычныя фигуры южнорусскихъ бытовыхъ сценъ – жидъ, цыганъ и литвинъ. Раскольникъ является представителемъ стариннаго консерватизма. Онъ горько жалуется, что „нынѣ люди увязли глубоко“ и указываетъ на несомнѣнные для него признаки „антихристова времени“:

Русскіе нынѣ ходятъ въ короткомъ платьѣ, яко кургузы,
На главахъ же своихъ носятъ круглые картузы...
Что законъ и правила святыхъ отцовъ возбраняютъ,—
Свои брады наголо желѣзомъ сбриваютъ;
Человѣцы ходятъ, якъ облезьяны,
Вмѣсто главныхъ волосъ носятъ паруки, будто нѣмцы поганы, и т. д.

„Новыя вѣры люди“ не даютъ покоя старовѣрамъ и гонятъ ихъ; въ особенности же непріятны раскольнику „латинскія школы“, такъ какъ изъ-за нихъ „нѣтъ воли учить простой народъ по улицамъ“... Встрѣчая жида и слыша, что онъ называетъ себя человѣкомъ „стараго закона“, раскольникъ принимаетъ его за себѣ подобнаго и начинаетъ съ нимъ потѣшный диспутъ. Въ другой интермедіи мошенники на базарѣ подкарауливаютъ простоватаго провинціала-ставленника и обкрадываютъ его въ то время, какъ онъ разсуждаетъ о приказномъ взяточничествѣ; далѣе подъячіе приходятъ къ дьячку, чтобы, по указу, взять его дѣтей въ семинарію; тотъ проситъ изба-

---

[1]) По рукописи Имп. П. Б—ки, Q. XIV, 19, въ *Лѣтописяхъ русск. лит.* т. III, подъ заглавіемъ: „Русскія интерлюдіи первой половины прошлаго вѣка“. *Пекарскій*, Н. и Л., I, 449—457.

[2]) Пекарскій относитъ ихъ сочиненіе ко временамъ Петра Великаго; но въ нихъ упоминается „губернская канцелярія“, учрежденная только въ 1742 году.

вить ребятъ отъ науки и даетъ за это взятки; но подъячіе, взявъ „посуленное“, все-таки уводятъ дѣтей, къ великому огорченію дьячка, который слезно съ ними прощается:

Всѣ мои знакомцы и вся моя родня, сберитеся сюда,
Посмотрите, какая на меня пришла бѣда:
Дѣтей моихъ отъ меня отнимаютъ
И въ проклятую серимарію на муку обираютъ.
О, мои дѣтушки сердечныя!
Не на ученье васъ берутъ, но на мученье безконечное!
Лучше вамъ не родится на сей свѣтъ, а хотя и родиться,—
Того жь часа киселемъ задавиться и въ воду утопиться.
О, мои милыя дѣтушки и бѣлыя лебедушки!
Лучше бъ васъ своими руками въ землю закопалъ,
Нежели въ серимарію на муку отдалъ!

Такимъ образомъ, и на сѣверѣ школьная драма пошла тѣмъ же путемъ, какъ и на югѣ,—къ постепенному сближенію съ дѣйствительностью. Въ интермедіяхъ она старалась приспособиться къ новой обстановкѣ, встрѣченной ею на сѣверѣ, и дать картины, хорошо знакомыя московскимъ зрителямъ; въ панегирическихъ дѣйствахъ она служила дѣлу реформы. „Въ архаическихъ формахъ московской школьной драмы Петрова времени“, говоритъ Н. С. Тихонравовъ [1],—„выражалось живое сочувствіе просвѣтительной дѣятельности царя; авторитетомъ церкви старалась академія оправдать начинанія и реформы, въ коихъ старина думала видѣть вѣяніе нечистаго духа. Ея сцена вводила въ умы молодого поколѣнія „политичныя мнѣнія“ образованныхъ народовъ. Она зародилась „при начатіи рощенія россійской славы и введенія добрыхъ порядковъ“; она не только привѣтствовала это „рощеніе“ и „добрые порядки“, но и посильно имъ содѣйствовала“.

Благодаря образовательной дѣятельности Московской академіи и вліянію архіереевъ-малороссовъ, обычай сочинять и разыгрывать школьныя дѣйства распространился повсюду, гдѣ только завелись духовныя семинаріи. Ѳеофанъ Прокоповичъ, очень цѣнившій подобныя упражненія, между прочимъ и потому, что они услаждаютъ „младыхъ человѣкъ житіе стужительное и заключенію плѣнническому подобное“, включилъ въ Духовный Регламентъ предписаніе два раза въ годъ „дѣлать комедіи“, объясняя, что это „зѣло полезно ко наставленію и резолюціи, сіесть честной смѣлости“. Сценическія пред-

[1]) Отчетъ о XIX присужд. наградъ гр. Уварова. С.-Пб. 1878, стр. 99.

ставленія завелъ онъ и при своей петербургской школѣ. Затѣмъ, въ 20-хъ годахъ прошлаго столѣтія, школьныя дѣйства, или заимствованныя у прежнихъ кіевскихъ піитовъ, или изрѣдка вновь являвшіяся въ свѣтъ изъ-подъ пера уже новыхъ семинарскихъ драматурговъ, „целебровалися публичнѣ" едва ли не во всѣхъ семинаріяхъ, гдѣ были учителями и начальниками бывшіе питомцы Кіевской академіи. При митрополитѣ Филоѳеѣ Лещинскомъ († 1727 г.) школьная драма проникла даже въ Тобольскъ. Надобно, впрочемъ, замѣтить, что кіевская піитика въ Великороссіи имѣла далеко не такой успѣхъ, какъ на своей родинѣ; великорусскіе учителя не увлекались ею такъ, какъ малороссійскіе, или по крайней мѣрѣ, не считали ее особенно необходимою въ семинарскомъ образованіи. Во второй половинѣ XVIII столѣтія противъ нея стали уже раздаваться рѣшительные голоса, принадлежавшіе, между прочимъ, и такимъ авторитетнымъ въ духовномъ мірѣ лицамъ, какъ Гедеонъ Криновскій и Платонъ Левшинъ (впослѣдствіи знаменитый митрополитъ Московскій).

Первою семинаріей, заведенною въ Великороссіи еще при Петрѣ Великомъ, было училище, основанное св. Димитріемъ при Ростовскомъ архіерейскомъ домѣ въ 1702 году. Въ первые же годы существованія этого училища въ немъ было „дѣйствовано" нѣсколько комедій, сочиненныхъ или самимъ преосвященнымъ, или школьными учителями. Кромѣ Рождественской драмы и аллегорическаго дѣйства на тему искупленія (о которомъ мы уже говорили въ IV главѣ нашего труда), изъ числа этихъ піесъ до насъ дошла (въ отрывкѣ) еще такъ называемая „Димитріевская драма", сочиненіе которой Штелинъ, а за нимъ и другіе историки нашего театра приписывали самому св. Димитрію, но которая, какъ теперь оказывается, ему не принадлежитъ. Она носитъ заглавіе: „Вѣнецъ славнопобѣдоносный доброподвижнику храбреннику Христову св. великомученику Димитрію" [1])—и была представлена въ 1704 году. Эта небольшая піеса состоитъ изъ антипролога, пролога, двухъ дѣйствій, раздѣленныхъ на шесть явленій каждое, и эпилога; содержаніе ея

---

[1]) „Въ день преславнаго праздника его торжественна *отъ смиренныхъ* того имяносца, преосвященнаго Димитрія, митрополита Ростовскаго и Ярославскаго, *питомцевъ, грамматики учащихся младенцевъ*, стихословнѣ дванадесяти цвѣтовъ сплетенныхъ въ богоспасаемомъ градѣ Ростовѣ, лѣта отъ Р. Х. 1704 г." Напечатано (неисправно) *А. А. Титовымъ* въ брошюрѣ: „Новыя данныя о святителѣ Димитріи Ростовскомъ" (М. 1881 г.), стр. 14—21.

взято изъ житія св. Димитрія Солунскаго. Въ антипрологѣ „Идолопоклонство величается о своей силѣ и многобожіи“:

Во всей бо подсолнечной азъ есмь прославленно,
Зане боги моими сталось умноженно;
О Кронѣ и Зевесѣ и Фебѣ хвалюся,
О Ареи и Ермiи честно быти мнюся, и т. д.

Точно такъ же и въ первомъ дѣйствіи царь Максиміанъ „хвалится о силѣ своей“; но идолы предсказываютъ ему свое паденіе и умноженіе православія. Разгнѣванный царь посылаетъ воиновъ преслѣдовать христіанъ и назначаетъ Димитрія Солунскимъ воеводой. Димитрій, „на своемъ властительскомъ сѣдя мѣстѣ, усумнѣвается: лучше ли боятися царя земнаго или небеснаго?“ и рѣшается проповѣдывать христіанство. Въ этомъ рѣшеніи его поддерживаютъ аллегорическія лица Вѣры, Надежды и Любви. Во второмъ дѣйствіи царь, узнавъ, что Димитрій—христіанинъ, пытается убѣдить его возвратиться къ идолопоклонству, но, не успѣвъ въ этомъ, „ярится“ и приказываетъ заключить его въ темницу. Христіанинъ Несторъ, по благословенію Димитрія, побѣждаетъ гонителя Лія; царь, въ гнѣвѣ, приказываетъ заколоть Димитрія копьями. „Тщеславіе Максиміаново хвалитъ ся, акибы Максиміана вся подсолнечная трепещетъ о мучительствѣ его, наипаче же о убіеніи христіанъ“; но Слава Димитрія поражаетъ тщеславіе копьемъ и величаетъ „достопобѣдника Христова“.

Конечно, выборъ этого житія сюжетомъ для поздравительной комедіи въ день ангела митрополита представляется вполнѣ естественнымъ; но въ самой обработкѣ этого сюжета нельзя не видѣть, хотя и слабо выраженнаго, политическаго намека. Св. Димитрій Ростовскій, какъ извѣстно, принадлежалъ къ консервативной партіи духовенства, недовольной какъ вообще направленіемъ петровской реформы, такъ и въ особенности распоряженіями правительства по церковной части. Эти послѣднія ростовскій святитель нерѣдко очень рѣзко критиковалъ съ церковной каѳедры, въ своихъ проповѣдяхъ, и за это не пользовался расположеніемъ Петра Великаго. Вопросъ св. Димитрія Солунскаго въ комедіи: „лучше ли боятися царя земнаго или небеснаго?“ находилъ себѣ примѣненіе и къ дѣятельности Ростовскаго митрополита, а рѣшеніе этого вопроса въ комедіи было, вмѣстѣ съ тѣмъ, и прославленіемъ этой дѣятельности.

Изъ піесъ, которыя разыгрывались въ другихъ провинціальныхъ

семинаріяхъ, мы не имѣемъ ни одной. Вообще, кажется, по смерти Петра Великаго настало въ этомъ отношеніи затишье; въ самой московской академіи „драматическая муза", повидимому, также умолкла. По всей вѣроятности, однако же, представленія время отъ времени бывали, и притомъ не только въ академіи, но и при дворѣ. Въ 1732 году императрица Анна Ивановна придумала устроить у себя домашній театръ, и по этому поводу было написано къ архіерею — вѣроятно, къ Ѳеофану Прокоповичу — письмо съ требованіемъ прислать трехъ пѣвчихъ. Для представленія было выбрано дѣйство объ Іосифѣ, въ постановкѣ или сочиненіи котораго принималъ участіе В. К. Тредіаковскій; по этому случаю ему было пожаловано 100 рублей. Дѣйствующими лицами были пѣвчіе и кадеты, въ томъ числѣ и сыновья Бирона Петръ и Карлъ. До насъ дошелъ списокъ дѣйствующихъ лицъ съ описаніемъ костюмовъ нѣкоторыхъ изъ нихъ и подробный реквизитъ піесы. Судя по этимъ даннымъ, піеса представляла полное драматическое воспроизведеніе всей исторіи Іосифа съ участіемъ аллегорическихъ фигуръ Благолѣпія, Чистоты, Смиренія, Мерзости, Злости, Зависти. Благолѣпіе было одѣто въ юбку изъ алой крашенины, на фижмахъ, съ прорѣзнымъ лифомъ, обшитымъ серебряными позументами; на Чистотѣ—юбка бѣлая, безъ позументовъ, вѣнчикъ лавровый, въ рукахъ лилія. На Мерзости былъ надѣтъ шлафрокъ подпоясанный, долгій, изъ кирпичной крашенины, а на немъ нашиты полосы желтыя и синія крашенинныя жъ вдоль; на лицѣ — маска („машка") старая, дурная. Злость и Зависть являлись съ Медузиною головой на груди. Измаильтянскимъ купцамъ полагались „машки на лицо каштановой цвѣтъ". Кромѣ Іакова и Іосифа съ братьями, дѣйствующими лицами были: царь Фараонъ и при немъ двое сенаторовъ, Пентефрій, его жена и пять рабовъ, мудрецъ, виночерпій, хлѣбарь, слуга и палачъ или спекулаторъ („короткое платье, какъ балахонъ, изъ крашенины красной; шапка желтая съ перомъ; подъ исподъ бострогъ короткій"). Для постановки дѣйства требовалось: „ровъ сдѣлать, гдѣ Іосифа посадить, и овецъ сдѣлать 6 и козъ 6 изъ бумаги; да одного козла сдѣлать такимъ образомъ, какъ живой, съ шерстью; подъ горломъ пузырь, который бы налитъ былъ краснымъ виномъ: какъ заколютъ, то бъ вино вмѣсто руды вышло, а было бы не видать на колесахъ". Далѣе требовались кровати, темница, кандалы, круглый столъ съ кушаньемъ; сны Іосифа и Фараона показывались „скрозь полотна"

(per umbras); для нихъ нужны были снопы, солнце, луна, звѣзды, коровы и проч. [1]).

Рядъ извѣстныхъ намъ дѣйствъ Московской академіи завершается весьма замѣчательною піесою „Стефанотокосъ" [2]). По мнѣнію Пекарскаго, именно къ этой піесѣ относится разказъ Вебера о представленной въ царствованіе Петра Великаго драмѣ, въ которой „было выведено на сцену одно изъ послѣднихъ стрѣлецкихъ возмущеній", такъ что Пекарскій и комментировалъ „Стефанотокоса" записками Матвѣева. Это же мнѣніе повторилъ и И. Е. Забѣлинъ [3]). Но Н. С. Тихонравовъ съ очевидностью доказалъ, что эта піеса написана въ началѣ 40-хъ годовъ прошлаго столѣтія, въ прославленіе императрицы Елизаветы Петровны, и указалъ на сходство ея съ придворными проповѣдями того времени не только въ основной мысли, но и въ подробностяхъ, часто даже мелкихъ. Нѣтъ сомнѣнія, что „Стефанотокосъ" — „рожденный въ коронѣ", но лишенный наслѣдственнаго престола происками рабовъ и пришлыхъ иноземцевъ, — изображаетъ собою Елизавету, и что вся піеса есть не что иное, какъ аллегорическій комментарій къ событію 24-го ноября 1741 года, когда Елизавета овладѣла императорскою короною. Это — историческая драма, написанная по правиламъ школьной піитики и замѣняющая живыя лица отвлеченными аллегорическими фигурами. Вотъ ея содержаніе (считаемъ не лишнимъ изложить его подробно, въ виду того, что „Стефанотокосъ" до сихъ поръ еще остается не изданнымъ).

Драма начинается аллегорическимъ антипрологомъ: на сцену выходятъ два мальчика и пускаютъ мыльные пузыри, которые тотчасъ же лопаются. Потомъ одинъ изъ мальчиковъ бросаетъ стаканъ на землю и разбиваетъ его на мелкія части, восклицая: „Тако совѣты нечестивыхъ!" Эта аллегорическая картина поясняется въ прологѣ: „Ни единому тайно есть, коль краткое пребываніе оныхъ, ихъ же отрочища, игравше, сотвориша, надменныхъ пузыревъ, и

---

[1]) *Пекарскій*. Ист. Акад. Наукъ, II, 33—34, 234.

[2]) Рукопись Имп. П. Б-ки, Q. XIV, 19, стр. 60 — 98. *Пекарскій*, Наука и Лит., I, 442—447; *Тихонравовъ* въ XIX-мъ присужденіи Увар. наградъ (С.-Пб. 1878), 112—114.—Кромѣ „Стефанотокоса", существуетъ еще одна, также не изданная, московская академическая драма: „*Езекія*", въ рукописи Кіево-Софійскаго собора, № 482; къ сожалѣнію, она извѣстна намъ только по упоминанію о ней *Н. С. Тихонравова* въ *Ж. М. Н. Пр.* 1879, V, 91.

[3]) Дом. бытъ русск. царицъ, 492.

коль скоро такъ исчезаютъ, что ни слѣду ихъ бытія остатися. Примѣръ сей предлежащему нынѣшнему дѣйствію, аки заглавіе или надписаніе, того ради положити умыслихомъ, да всякъ можетъ чувствами своими осязати сіе, что коварные человѣцы, сколь болѣе, хитрыхъ ради своихъ пронырствъ и злокозненныхъ зломышленій, бѣсовскимъ гордымъ вѣтромъ надменно возносятся, толь скоряе среди коварствъ ихъ просѣдшеся исчезаютъ; на предлежащемъ же дѣйствіи уже явственнѣе покажется".

Самое „дѣйствіе" состоитъ изъ пяти актовъ. Вѣрность, всегда „нещадно" проливавшая свою кровь за отечество, горько сѣтуетъ на Злобу и Зависть, которыя лишаютъ ее чести и „лютѣ погубляютъ", какъ злодѣя, приписывая себѣ всѣ ея заслуги и славныя дѣла:

Добродѣтель бо уже на земли попранна,
Злоба же и лжа имать жилища пространна;
Въ свѣтѣ тѣ не имѣютъ жали и печали...

Стефанотокосъ, какъ Давидъ, гонимый Сауломъ и Авессаломомъ,

... лишенный напрасно
Родительска престола,—ахъ! спомнить ужасно!—
Бѣдствуетъ въ гоненіи, скорби и печали,
Пришельцы бо и рабы на него возстали.

Надежда утѣшаетъ скорбящую Вѣрность, говоря, что близко уже время, когда гонимый Стефанотокосъ восторжествуетъ надъ своими гонителями. Злоба и Зависть нападаютъ на Вѣрность и хотятъ „истребить" ее; но Вѣрность спасается отъ ихъ ударовъ. Лукавство, хвастаясь своею силою, обѣщаетъ Злобѣ и Зависти свою помощь, чтобы „вѣрнаго съ отечества потребити сына", и всѣ три „сестрицы" заключаютъ между собою союзъ, восклицая:

Благополучна всегда намъ да текутъ лѣта!
Да никто же избѣжитъ нашего навѣта!
Вѣрность отъ земли сженемъ, и Стефанотока
Постигнутъ гоненія, таже смерть жестока.

Снова является Вѣрность, сѣтуя, что нѣтъ конца ея страданіямъ и томленію:

Ново по новомъ, какъ вода, течетъ время,
Въ мірѣ жъ новое къ новымъ растетъ скорбей бремя...
Темная бо уже нощь мнится быти свѣтомъ.

Лукавство старается утѣшить Вѣрность и привлечь ее на свою сторону. Зачѣмъ ты печалишься, говоритъ Лукавство:

Чего же тебѣ скорбѣть, егда ужь вѣкъ златый
Начался намъ, и время прійде вожделѣнно,
Въ немъ же благая принять чаемъ неизмѣнно?

Лукавство прельщаетъ Вѣрность всевозможными благами, указывая, какъ щедро награждены его союзники: „Смотри“, говоритъ оно,—

Коль многихъ человѣковъ милость ихъ и сила
Славою и честію дивною почтила:
Иже иностранные придоша къ намъ нищи,
Достоинствъ не имуще, ни дневныя пищи,—
Уже обильно живутъ въ богатствѣ и славѣ,
Что, дивящеся, видятъ вси народы явѣ.

„Вотъ это-то предпочтеніе негоднымъ иноземцамъ и сокрушаетъ насъ, вѣрныхъ сыновъ отечества“, возражаетъ Вѣрность:

Богатство и честь даютъ льстителемъ безмѣрнымъ,
А намъ, отчества сыномъ и всѣмъ слугамъ вѣрнымъ,
Аки псы, послѣднее изъ рукъ вырываютъ;
Безвинныхъ же многихъ и самихъ погубляютъ.

Лукавство продолжаетъ прельщать Вѣрность своими обѣщаніями:

Только намъ прилѣпися,—абіе и саны,
Каковые восхощешь, дадутся, и злато
Довольное воспримешь, которымъ богата
Вся твоя родня будетъ...

Вѣрность начинаетъ уже колебаться, но внезапно появляющаяся Совѣсть осыпаетъ ее упреками, грозитъ Божіимъ судомъ и убѣждаетъ оставаться вѣрною:

Претерпи гоненія, пребудь мало въ борбѣхъ:
Богъ не оставитъ въ конецъ пропадати въ скорбѣхъ.

Для укрѣпленія Вѣрности Совѣсть приводитъ къ ней Надежду, и послѣдняя, желая ободрить и поддержать унывающую Вѣрность, показываетъ ей „пробу, какъ пропадаютъ враги неубѣжно“: все четвертое дѣйствіе пьесы занято вставною комедіею объ Артаксерксѣ и Эсѳири. Вѣроятно, эта комедія разыгрывалась въ глубинѣ сцены, на особомъ помостѣ (какъ въ „Гамлетѣ“); Вѣрность, Совѣсть и Надежда были зрительницами. Штелинъ сообщилъ, что комедія „Эсѳирь и Агасферъ“ (сочиненіе которой онъ приписываетъ, впрочемъ, Димитрію Ростовскому) была однажды представлена при дворѣ Елизаветы Петровны; можетъ быть, это извѣстіе относится именно къ „Стефанотокосу“, въ которомъ эпизодъ Эсѳири занимаетъ цѣлый актъ и составляетъ какъ бы отдѣльную комедію.

Вѣрность, ободренная зрѣлищемъ торжества добродѣтели въ лицѣ Эсѳири и Мардохея и гибели порока въ лицѣ Амана, рѣшается выступить противъ враговъ Стефанотокоса. Отечество увѣщеваетъ скорѣе и энергичнѣе дѣйствовать въ пользу гонимаго:

Терпѣти ему будетъ обиды доколѣ?
Доколѣ ему и жить, аки во неволѣ?
На него, какъ ястребы хищны, нападаютъ
И какъ птичку бѣдную день и нощь желаютъ,
Въ когти свои поймавши, полма растерзати
И безъ всякой милости со свѣта согнати.
Аще къ нему имате любовь или дружбу,
Нынѣ свою вѣрную покажите службу:
Отъ злобныхъ враговъ его, какъ зъ гроба, измите,
Отъ надлежащей ему бѣды свободите.
Быть еще въ живыхъ ему весьма мнится трудно,
Врази бо безсовѣстно гонятъ и безстудно:
Родительску часть ему отъявъ, замышляютъ
Чести лишити, и то ужь дѣломъ сполняютъ...
На родительскомъ аще не сядетъ престолѣ
Стефанотокъ, то ему купно съ нами долѣ
Предъ врагами придется лежать, какъ плѣненнымъ,
Или въ дальняя мѣста быти заточеннымъ,
Да погибнетъ...

Вѣрность, вмѣстѣ съ Отечествомъ и Благочестіемъ, приходятъ къ Стефанотокосу и просятъ, „да не оставитъ ихъ въ конецъ отъ Злобы и Зависти разоритися, но да пріиметъ державу". Отечество самыми мрачными красками рисуетъ печальное положеніе всѣхъ своихъ вѣрныхъ сыновъ:

Въ сердце наше внидоша ужасы и страхи,
Уже почти смертные покрыли насъ прахи;
Господствуютъ надъ нами странные пришельцы,
Все наше добро грабятъ ваши иноземцы:
Иной вчера пришелъ въ платьишкѣ убогомъ,
А нынѣ обильствуетъ въ богатствѣ премногомъ...
.... То ли твоимъ будетъ слава
Родителемъ, егда же честь вся и держава
Есть отъ тебя отъята, котора пристоитъ,
Злоба же и Зависть ужь что хощетъ, то строитъ?

Благочестіе говоритъ объ угнетенномъ положеніи церкви: иноземцы

Возстаютъ дерзновенно на самаго Бога...
Уничтожиша церкве святыя уставы,
Ни во что ставятъ уже Божій законъ правы;
Говоритъ намъ о вѣрѣ нѣсть уже свободы...

Эта мрачная картина страданій вѣрныхъ сыновъ отечества подъ властью высокомѣрныхъ пришельцевъ нарисована тѣми же самыми красками, которыми придворные проповѣдники, привѣтствуя воцареніе Елизаветы, изображали времена бироновщины и регентства Анны Леопольдовны, когда, по словамъ Ломоносова, „народъ нашъ оскорбленный въ печальнѣйшей нощи сидѣлъ“ [1]). Россія, говоритъ одинъ изъ этихъ проповѣдниковъ (Кириллъ Флоринскій), „знать, по сторонамъ нѣгдѣ бродила или спала летаргомъ“; иностранцы, „влѣзли въ Россію, яко эмиссаріи дьявольстіи, имъ же, попустившу Богу, богатство, слава и честь желанная приключишася: сія бо имъ обѣтова сатана, да подъ видомъ министерства и вѣрнаго услуженія государству россійскому, еже первѣйшее и дражайшее всего въ Россіи правовѣріе и благочестіе не точію превратятъ, но и изъ кореня истребятъ“. „Православно-греческая россійская церковь и сама Россія въ раздранныхъ хитонахъ сверху даже до низу видѣны быша“. „Противницы наши“, говоритъ другой проповѣдникъ (Дмитрій Сѣченовъ), — „какъ прибрали все отечество наше въ руки, коликій ядъ злобы на вѣрныхъ чадъ россійскихъ отрыгнули! Коликое гоненіе на церковь Христову и на благочестивую вѣру возставили! Ихъ была година и область темная: что хотѣли, то и дѣлали... Тщалися дражайшее душъ нашихъ сокровище неоцѣненное, спасенія нашего богатство—благочестіе отнять... Догматы христіанскіе въ басни и ни во что поставляли... святыхъ угодниковъ Божіихъ не почитали, иконамъ святымъ не кланялися, знаменіемъ креста святаго, его же бѣси трепещутъ, гнушалися, преданія апостольская и святыхъ отецъ отвергали... А наипаче коликое гоненіе на самыхъ благочестія защитителей, на самыхъ священныхъ таинъ служителей, чинъ, глаголю, духовный: архіереевъ, священниковъ, монаховъ мучили, казнили, разстригали. Непрестанныя почты и водою, и сухимъ путемъ—куды? зачѣмъ? Монаховъ, священниковъ, людей благочестивыхъ въ дальные сибирскіе городы, во Охотскъ, въ Камчатку, Оренбурхъ отвозятъ. И тымъ такъ устрашили, что уже и самые пастыри, самые проповѣдницы слова Божія молчали и устъ не могли о благочестіи отверсти. И правда, духъ бодръ, а плоть немощна: не всякому-то благодать мученичества посылается. Что же еще? Узнали врази наши, что имъ не трудно свя-

---

[1]) Вторая похвальная ода, 1746 г. *Н. Поповъ*, Придворныя проповѣди въ царствованіе Елизаветы Петровны, въ *Лѣтописяхъ русск. лит.*, II.

или монаха, или простого человѣка, какъ мушку зада-
ринялися они и за великихъ лицъ, а паче которыхъ вѣдали
тія защитниковъ: многія знатныя фамиліи до конца истре-
ногихъ честныхъ, вѣрныхъ слугъ въ тяжкихъ заточеніяхъ,
ахъ поморили, многимъ головы поотрубали, языки порѣзали"...
окмо учителей", говоритъ третій проповѣдникъ (Амвросій Ющ-
ь),—„но и ученіе, и книги ихъ вязали, ковали и въ темницы за-
ли, и уже къ тому приходило, что въ своемъ православномъ
царствѣ о вѣрѣ своей и отворить уста было опасно". Из-
но, что въ царствованіе Анны Ивановны „Камень Вѣры" Сте-
а Яворскаго подвергся запрещенію; Амвросій Юшкевичъ въ своей
оповѣди восхваляетъ императрицу Елизавету за то, что она эту
игу, „во тмѣ невѣдѣнія заключенную, повелѣла на свѣтъ произ-
есть и освободить". Вставленный въ драму эпизодъ объ Эсѳири, спа-
ающей свой народъ отъ злобы высокомѣрнаго иноплеменника, яв-
ляется однимъ изъ „подобій", которыя обычны въ школьной драмѣ,
любившей параллелизмъ,—и вполнѣ соотвѣтствуетъ общему тону
піесы. То же самое уподобленіе находимъ мы и въ проповѣдяхъ,
посвященныхъ восхваленію Елизаветы. „Царица иногда Есѳирь (го-
ворится въ одной изъ нихъ), въ свѣтлыя оболкшеся одѣянія, паде
къ ногамъ Асвера царя, моля его о избавленіи отъ уготованныя
чрезъ Амана погибели роду израильскому. Царица наша Елисаветъ,
ходатайца и заступница, вниде въ домъ Царя небеснаго, предста
Царю Царей, паде къ ногамъ божественнымъ... Проливаетъ отъ всего
сердца усердныя къ Богу молитвы о еже не помянути ему беззако
ній нашихъ первыхъ, но утолити гнѣвъ свой, праведно на ны дви-
жимый, и сохранити насъ отъ пагубы злодѣйскія, юже на Его, на
насъ и на все государство уготовали противницы".

Такимъ образомъ, общій тонъ „Стефанотокоса" совершенно оди-
наковъ съ тономъ проповѣдей, направленныхъ противъ недавно
минувшаго, тяжелаго для русской національной партіи, прошлаго.
Мелкія подробности въ положеніи главнаго дѣйствующаго лица также
совершенно соотвѣтствуютъ положенію царевны Елизаветы въ 30-хъ
годахъ: Анна Ивановна ее ненавидѣла и старалась удалить; при-
дворные, сторонники нѣмецкой партіи, чуждались ея; о ней гово
рили, какъ о незаконной дочери, отнимая у нея, такимъ образом
родительскую честь; наконецъ, ее собирались уже постричь
какомъ-нибудь дальнемъ монастырѣ. „Богъ", говорилъ впослѣдст

Амвросій, вспоминая объ этомъ времени и обращаясь къ императрицѣ,—„Богъ отъ самыя блаженныя кончины вселюбезнѣйшихъ твоихъ родителей водилъ тебе чрезъ всю жизнь твою по острому и язвительному тернію. Не терніе ли то было, шлюсь я на разсужденіе всякаго,—видѣть свой наслѣдственный государственный скипетръ чужими руками обладаемый? Не терніе ли то было—въ собственномъ добрѣ, собственными родителями твоими пріобрѣтенномъ, почти пепелъ за хлѣбъ имѣть, а питіе съ плачемъ растворять? Не терніе ли то, наконецъ, было—терпѣть отъ своихъ подданныхъ рабовъ сущей порфирородной императорской дщери крайнее презрѣніе и, сверхъ того, быть еще во всегдашнемъ опасеніи живота и здравія дражайшаго?"

По смерти императрицы Анны, русская партія, какъ извѣстно, всѣ свои надежды возлагала на Елизавету. Благочестіе и Мужество, убѣждая Стефанотокоса принять наслѣдственную державу, говорятъ ему:

Родителемъ служихомъ твоимъ постоянно,
Ихъ же имя и славу доднесь непрестанно
Поминая, въ болѣзни сердца воздыхали:
„О, когда бъ намъ оные дніе возсіяли,
„Въ нихъ же бы намъ возможно на престолѣ зрѣти
„Тебе!"

Стефанотокосъ, однако же, все еще не рѣшается на смѣлый шагъ. Въ отвѣтъ на увѣщанія Благочестія, онъ высказываетъ опасеніе напраснаго кровопролитія:

Кровь аще проліется, кто будетъ въ отвѣтѣ?
Мнѣ ли? то лучше хощу не жити во свѣтѣ.

Извѣстно, что Елизавета Петровна также было не рѣшалась дѣйствовать, и даже въ послѣднюю минуту, уже находясь среди преображенцевъ, въ отвѣтъ на ихъ возгласы: „Всѣхъ перебьемъ, матушка!" сказала: „Если вы такъ намѣрены поступать, я съ вами не иду"— и потребовала отъ нихъ присяги, что они не станутъ проливать напрасно крови.

Наконецъ, Благочестіе убѣждаетъ Стефанотокоса поднять руку на Зависть и Злобу. Въ проповѣди Кирилла Флоринскаго, вполнѣ соотвѣтственно этому, одною изъ главныхъ причинъ, побудившихъ Елизавету къ рѣшительному шагу, выставляется именно ея благочестіе: „Не Христосъ ли въ раздранной ризѣ, не благочестіе ли, своея красоты обнаженное, не церковь ли, подъ игомъ еретиковъ стенящая, не святіи ли, отъ тѣхъ поруганны, не Россія ли, полма про-

тесанная, подвиже тебе на матернее благоизволеніе къ воспріятію престола отча, всероссійскаго ради упокоенія и благочестія?"

По приказанію Стефанотокоса, Вѣрность, Мужество и воинъ схватываютъ Злобу, Зависть и Лукавство и налагаютъ на нихъ „тяжкія узы", а затѣмъ, вмѣстѣ съ Благополучіемъ и Славою, возводятъ Стефанотокоса на престолъ:

Нынѣ приспѣлъ есть день радостоплодный!
Гряди на родительскій престолъ, ти природный.

Слава летитъ по всему міру, возвѣщая наступленіе золотого вѣка, и всѣ четыре части свѣта являются на поклонъ къ Стефанотокосу и воспѣваютъ его. Эпилогъ, по обычаю благодаря слушателей за вниманіе и прося снисхожденія къ ошибкамъ, выражаетъ общую мысль піесы: „Господь уповающихъ на него не оставляетъ и, аще попущаетъ на вѣрныхъ своихъ рабовъ приходити скорбемъ и напастемъ, то сему быти того ради терпитъ, да по скорбѣхъ большею славою почтетъ ихъ".

Выше мы назвали „Стефанотокоса" историческою драмою. Дѣйствительно, въ этой піесѣ была драматизирована, подъ покровомъ аллегоріи, исторія только что минувшаго времени, исторія вчерашняго дня. Панегирическія дѣйства петровскихъ временъ также воспроизводили современную исторію, но воспроизводили ее черезчуръ отвлеченно и безжизненно, въ формѣ уподобленій, заимствованныхъ изъ исторіи ветхозавѣтной, обставляя, притомъ, всевозможными риторскими ухищреніями, въ которыхъ современность отражалась очень тускло и спутанно. Зритель „Стефанотокоса" также видѣлъ передъ собою аллегоріи, но уже гораздо болѣе простыя и доступныя; здѣсь не было ни ветхозавѣтныхъ параллелей, ни прообразовъ, а въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ слышался голосъ самой жизни, слышались тѣ самыя рѣчи, которыя въ то время раздавались повсюду въ Россіи— и въ дворцовой залѣ, и въ церкви съ проповѣдническаго амвона, и въ домахъ, и на улицахъ. Если даже теперь, полтора вѣка спустя, смыслъ этихъ рѣчей легко раскрывается нами, то не трудно себѣ представить, какое впечатлѣніе производили онѣ на современниковъ: для нихъ каждое слово этой піесы рисовало яркую, вполнѣ реальную картину пережитаго, будило въ нихъ вполнѣ опредѣленныя мысли и чувства. Между блестящими, но схоластически тяжелыми панегирическими дѣйствами петровской эпохи и „Стефанотокосомъ" такая же разница, какъ между хитросплетеннымъ словеснымъ кружевомъ

Стефана Яворскаго и живою, порывистою, страстною проповѣдью Дмитрія Сѣченова или Кирилла Флоринскаго.

Впрочемъ, указывая на эти достоинства „Стефанотокоса", слѣдуетъ тотчасъ же оговориться: эта піеса, какъ и большинство произведеній академической драматургіи, имѣетъ значеніе только историко-литературное. Проповѣди, въ большинствѣ случаевъ, печатались и, такимъ образомъ, распространялись въ кругу болѣе обширномъ, чѣмъ та аудиторія, среди которой онѣ впервые были произнесены; драма была представлена одинъ только разъ (сколько намъ извѣстно, академическія дѣйства вообще не повторялись) и затѣмъ затерялась въ грудѣ писанной бумаги, случайно уцѣлѣвшей до нашего времени. На представленіи присутствовало, конечно, весьма ограниченное число „избранныхъ" зрителей; можетъ быть, нѣкоторые изъ этихъ зрителей, заинтересовавшись піесою, достали себѣ ея списки; но, во всякомъ случаѣ, большого распространенія, а слѣдовательно и вліянія имѣть она не могла.

„Стефанотокосъ" написанъ, по всей вѣроятности, непосредственно вслѣдъ за событіемъ, которое послужило для него темою,—вѣрнѣе всего, въ ректорство Кирилла Флоринскаго, занимавшаго эту должность до сентября 1742 года [1]). Можетъ быть, піеса была разыграна на академической сценѣ во время торжествъ коронаціи, въ апрѣлѣ 1742 года. Авторомъ драмы былъ, вѣроятно, преподаватель піитики, на обязанности котораго издавна лежало сочиненіе дѣйствъ, и притомъ — южно-русскій уроженецъ. Послѣднее видно по малороссійскимъ риѳмамъ въ родѣ: медли́ти—сѣти, языцѣхъ—человѣцѣхъ, усумнѣлся—отступился, умедли́ла—дѣла, наеди́нѣ—нинѣ и т. п. и по употребленію такихъ формъ и словъ, какъ: ліймо, убіймо, наляцати, поки, огида и т. п.

Эта драма—послѣднее изъ извѣстныхъ намъ московскихъ академическихъ произведеній этого рода—представляетъ собою высшую ступень, какой могло достигнуть въ своемъ развитіи школьное дѣйство на чужой ему великорусской почвѣ. Дальнѣйшій шагъ впередъ состоялъ въ томъ, чтобы, отказавшись отъ исключительнаго господства аллегорически-морализующаго стиля, замѣнить отвлеченныя, безплотныя фигуры живыми людьми, придавъ каждому изъ нихъ вполнѣ опредѣленныя черты личнаго характера. Этотъ шагъ былъ сдѣланъ школьной драмой на югѣ Россіи,—въ Кіевѣ.

---

[1]) *Смирновъ*, Исторія Моск. акад., 199.

Въ четвертой главѣ настоящихъ очерковъ мы разсмотрѣли старѣйшія драматическія произведенія кіево-могилянской академіи, отличающіяся строго-нравоучительнымъ и отвлеченно-символическимъ складомъ. Эпоха преобразованія, значительно измѣнившая характеръ московскихъ школьныхъ дѣйствъ, не осталась безъ вліянія и на дѣйства кіевскія: она приблизила ихъ къ дѣйствительной жизни и сообщила имъ болѣе реальное содержаніе. Первымъ представителемъ этого новаго направленія въ кіевской академической драмѣ является Ѳеофанъ Прокоповичъ.

Съ 1704 года молодой іеромонахъ Ѳеофанъ началъ учительскую дѣятельность въ академіи преподаваніемъ піитики. Въ своемъ теоретическомъ преподаваніи онъ не былъ новаторомъ, не предлагалъ никакихъ новыхъ теорій и только слѣдовалъ тому, что уже было выработано его предшественниками; но, оставаясь на этой старой дорогѣ, онъ, все-таки, старался, насколько могъ, отрѣшиться отъ многихъ предразсудковъ схоластическаго метода, внести въ эту область побольше здраваго смысла и естественности. Гораздо болѣе смѣлымъ новаторомъ явился онъ въ практическомъ примѣненіи преподаваемой имъ науки. По издавна заведенному академическому обычаю, учителю піитики вмѣнялось въ обязанность сочинять для лѣтнихъ рекреацій драматическія дѣйства и діалоги, точно такъ же, какъ преподаватель риторики долженъ былъ говорить проповѣди и сочинять привѣтствія отъ имени академіи разнымъ высокимъ особамъ и покровителямъ. Исполняя эту обязанность, Ѳеофанъ въ 1705 году написалъ „трагедокомедію“ подъ заглавіемъ: „Владиміръ, славенороссійскихъ странъ князь и повелитель, отъ невѣрія тмы въ свѣтъ евангельскій приведенній Духомъ Святимъ“ [1]). Въ этомъ произведеніи почти все было новостью для того времени: и самая форма піесы, въ которой комическій элементъ не выдѣленъ,

[1]) „Нинѣ же отъ православной академіи могилянской и кіевской на позоръ россійскому роду отъ благородныхъ россійскихъ сыновъ, добрѣ здѣ воспитуемыхъ дѣйствіемъ, еже отъ піитъ нарицается трагедокомедія, лѣта Господня 1705 г. іюля 3 дня показанній“. Русск. драм. произв., II, 280—344. Объ этой піесѣ существуетъ уже цѣлая литература: письмо *Н. И. Гнѣдича* къ гр. Н. П. Румян цеву въ *Библіогр. Зап.*, II (1859), 623—626; *Лекарскій*, Наука и лит., I, 416—42 *Н. Петровъ* въ *Трудахъ Кіевск. Акад.* 1866, іюль, и въ книгѣ: „Очерки изъ истор украинской литературы XVIII в.“ (Кіевъ, 1880), стр. 33—49; *Н. С. Тихонрав* въ *Журн. Мин. Нар. Пр.* 1879, V, 62—96; *П. Морозовъ*, Ѳеоф. Прокопови стр. 99—105. Списки трагедокомедіи указаны пр. *Тихонравовымъ*, I. с. 58, при

какъ это обыкновенно дѣлалось, въ особыя интермедіи, а проникаетъ собою всю піесу, воплощаясь въ лицѣ жрецовъ—противниковъ Христовой вѣры, и выборъ сюжета изъ русской исторіи, вмѣсто отвлеченнаго аллегорическаго разсужденія въ отвлеченной формѣ, или морализаціи библейскаго разказа или житія. Но самая важная и неожиданная новость заключалась, конечно, въ томъ страстномъ отношеніи автора къ живымъ вопросамъ современности, которое сквозитъ почти въ каждой сценѣ трагедокомедіи, повидимому имѣющей предметомъ событіе отдаленное и не стоящее въ прямой связи съ событіями первыхъ годовъ XVIII столѣтія. Говоримъ: повидимому,—потому что фабула піесы и имена дѣйствующихъ лицъ до нѣкоторой степени скрываютъ отъ читателя ту идею, которая положена въ ея основаніе. Это та—общая идея, которой Ѳеофанъ Прокоповичъ оставался вѣренъ во все продолженіе своей литературно-общественной дѣятельности и которую онъ передалъ своимъ послѣдователямъ (Кантемиру, Татищеву),—идея борьбы новаго порядка съ старымъ, прогресса—съ застоемъ и обскурантизмомъ, при чемъ прогрессивною, движущею силою, на сторонѣ которой лежатъ всѣ симпатіи автора, является правительство, власть свѣтская, а силой, задерживающей развитіе—представители духовенства. Другими словами, это—иде борьбы между свѣтскою и духовною властью за просвѣщеніе. Гнѣдичъ, разсматривая трагедокомедію Ѳеофана, справедливо замѣтилъ что „свобода мыслей въ сочинителѣ показываетъ человѣка, который имѣлъ довольно надѣянности на себя, чтобъ выражать мысли, какія въ тотъ вѣкъ и на ухо говорить страшились". Эти-то мысли и послужили для противниковъ Ѳеофана поводомъ къ сильнымъ нападкамъ на него.

Трагедокомедія, которую Ѳеофанъ называетъ въ предисловіи „недозрѣлымъ плодомъ трудовъ своихъ", раздѣлена на пять дѣйствій, съ прологомъ, который является, въ сущности, просто краткимъ предисловіемъ. Содержаніе ея слѣдующее:

Адъ, взволнованный вѣстью о намѣреніи князя Владиміра начать брань съ дьяволомъ и водворить въ Кіевѣ Христовъ законъ, высылаетъ на землю духъ убитаго Владиміромъ Ярополка, чтобы онъ возвѣстилъ служителю адскихъ силъ въ Кіевѣ, жрецу Жериволу, о предстоящей бѣдѣ. При видѣ стольнаго города, Ярополкъ воспоминаетъ о ненавистномъ братѣ и сѣтуетъ на боговъ за то, что они возвеличили злодѣя—на погибель самимъ себѣ:

Зъ безднъ подземнихъ, зъ огненной виходжу геенни,
Ярополкъ, братнимъ мечемъ люте убіенній,
Братъ князя Владиміра. Нѣ! Глаголъ сей южній:
Яко не Владиміръ мой братъ есть, но безбожній
Братоубійца . . . .
Но вы, бози лучшіи, приврате́те сѣмо
Умы прозорливіе; виждте, что творѣмо
Здѣ будетъ: Владиміру брата не довлѣетъ
Убити,—брань вознести на боговъ имѣетъ.
Что вамъ мнится? тебѣ же найпаче, державній
Перуне? Видѣлъ еси, когда мя злославній
Убиваше мучитель, и стрѣлъ огневидныхъ
Отнюдъ не пустилъ еси, и сихъ всѣхъ безбѣдныхъ
Разбойниковъ сотворивъ. Виждь, что имать быти:
Братъ мой тебе жъ самого хощетъ сокрушити.

Приходитъ старшій жрецъ Жериволъ; тѣнь Ярополка успокоиваетъ его и объясняетъ причину своего появленія:

Ярополкъ.

Христіанскій законъ воспріяти
Умысли, отъ боговъ же всячески отстати
Хощетъ.

Жериволъ.

Га, га, га, га, га! Истинное слово!
Азъ самъ безъ вѣсти сея (повѣмъ нѣчто ново,
А вамъ несвѣдомое) азъ (глаголю вѣрно)
Азъ первый подзрѣлъ его, яко лицемѣрно
Начатъ богомъ служити: слиши тайну странну:
Первіе онъ ко богомъ и жерцомъ пространну
Имѣ руку и, егда жертву приношаше,
Радость, праздникъ, торжество, веселіе наше
Бѣ тогда: волы толсти и тучніе кравы
Убиваеми бяху, и довольно страви
Не бози токмо, но и жерци имѣяхомъ,
И не токмо нимало тогда не стужахомъ,
Но—вѣруй ми, о княже!—жрецъ Перуна бога,
Добрѣ чрево исполнивъ отъ тука премнога,
Со Перуномъ (вѣси, что имамъ глаголати)
Со Перуномъ могохъ мя гримя соравняти.
Но уже тую щедрость измѣни. О студа!
Даде вчера едина козла тако худа,
Тако престарѣлаго, тако безтѣлесна,
Тако изнуреннаго, изсохша, безчестна,
Тонка, лиха, немощна, безкровна, безплотна,
Еще ножа не пріяхъ, а смерть самохотна
Постиже его. Гнѣвъ ли уби его божій,

Или яко не бѣ въ немъ, кромѣ едной кожи
И подъ кожею костей, тѣлесе нимало?
Что убо мнится тебѣ? Кое се настало
Время? Не намъ се нужда творится, но, стада
Не ядше, измрутъ бози!... [1])

Вслѣдъ затѣмъ Ярополкъ разказываетъ Жериволу обстоятельства своей смерти. Жериволъ готовится вступить въ борьбу съ враждебными язычеству намѣреніями Владиміра и разчитываетъ на помощь адскихъ силъ:

Подвигну мертвыхъ, адскыхъ, воздушныхъ и водныхъ
Соберу духовъ, къ тому жъ звѣрей многородныхъ...
Совлеку солнце зъ неба, помрачу свѣтила,
День въ нощь претвору; будетъ явѣ моя сила.

Этимъ оканчивается первое дѣйствіе трагедокомедіи, составляющее ея **протазисъ** или логическій прологъ, въ которомъ, по опредѣленію теоріи, излагается сущность содержанія піесы, но исходъ дѣйствія остается еще скрытымъ. Второе дѣйствіе представляетъ **эпистазисъ**, то-есть, дальнѣйшее развитіе протазиса и начало или усиленіе замѣшательствъ (интриги). Жрецъ Куроядъ сзываетъ народъ на праздникъ Перуна; другой жрецъ, Піаръ, разказываетъ ему что встрѣтилъ въ лѣсу Жеривола: онъ бѣжалъ по дубравѣ, простоволосый, словно подгоняемый вихремъ, и съ дикимъ воплемъ созывалъ адскія силы. Вскорѣ приходитъ и самъ Жериволъ, сообщаетъ товарищамъ о бѣдствіи, которое грозитъ богамъ, и творитъ заклинанія. На его зовъ является бѣсъ міра, бѣсъ тѣла (плоти) и бѣсъ хулы; они обѣщаютъ опутать Владиміра своими сѣтями и утѣшаютъ Жеривола; послѣдній одушевляетъ идоловъ, и они вмѣстѣ съ жрецами начинаютъ пѣть и плясать.

Третье и четвертое дѣйствіе трагедокомедіи составляютъ ея **катастазисъ**, то-есть, важнѣйшую часть, въ которой интрига достигаетъ высшаго своего развитія и склоняется къ развязкѣ. Владиміръ совѣтуется съ своими сыновьями, Борисомъ и Глѣбомъ, какъ отнестись къ проповѣди греческаго-философа, внушающаго Христово ученіе. Проповѣдь глубоко запала въ сердце князя, и языческіе боги уже кажутся ему мертвыми и мерзкими. Глѣбъ совѣтуетъ выслушать отъ грека подробное объясненіе новой вѣры. Приходитъ Жериволъ

---

[1]) „*Превосходно*, говоритъ Кіевская піитика 1735 года,—*описаніе козла въ трагедокомедіи славнѣйшаго Θеофана*, гдѣ Жериволъ жалуется предъ Ярополкомъ на Владиміра“. *Труды Кіевск. Акад.*, 1866, ноябрь, 369.

и сообщаетъ князю печальную вѣсть: боги „зѣло разболѣшася“: они могутъ умереть съ голоду, и потому необходимо приносить имъ какъ можно болѣе тучныя жертвы. Владиміръ смѣется надъ голодными богами и сообщаетъ жрецу о предложеніи греческаго посла—поискать иного, большаго бога. Жериволъ сильно смущенъ, но выражаетъ, все-таки, готовность вступить въ преніе съ греческимъ философомъ. Послѣдній вскорѣ является, и Жериволъ начинаетъ свой диспутъ бранью и смѣхомъ; когда же Владиміръ замѣчаетъ ему, что спорить надо приличнѣе, тогда жрецъ обращается къ философу съ цѣлымъ рядомъ самыхъ глупыхъ вопросовъ, такъ что грекъ долженъ сказать: „Се ли мудрецы ваши? Азъ овчому стаду не далъ быхъ сицеваго вождя“. Жериволъ удаляется, грозя „смирить хульника дѣломъ“, а философъ, въ бесѣдѣ съ княземъ, излагаетъ основные догматы христіанскаго ученія. Владиміръ отпускаетъ его съ благодарностью и (въ четвертомъ дѣйствіи) снова обращается къ своимъ дѣтямъ. И Борисъ, и Глѣбъ высказываются въ пользу принятія христіанства; но Владиміръ хочетъ еще обсудить этотъ вопросъ наединѣ съ самимъ собою. Оставшись одинъ, онъ излагаетъ свои сомнѣнія въ длинномъ монологѣ, въ которомъ выражается его внутренняя, душевная борьба. Ѳеофанъ не прибѣгаетъ безъ надобности къ олицетвореніямъ, которыя такъ любила школьная драма въ его время, и не выводитъ на сцену бѣсовъ міра, плоти и хулы; оставаясь на почвѣ болѣе реальной, онъ заставляетъ своего героя колебаться и бороться съ инстинктами мірской гордыни, плотскими вожделѣніями и сомнѣніемъ въ божествѣ распятаго. Н. С. Тихонравовъ сопоставилъ этотъ монологъ съ проповѣдью Ѳеофана на день св. Владиміра, написанною, по всей вѣроятности, одновременно съ трагедокомедіей: въ этой проповѣди развивается та же самая нравственно-религіозная идея борьбы высшихъ духовныхъ стремленій съ различными мірскими искушеніями, и побѣда человѣка надъ самимъ собою, надъ своими страстями и дурными наклонностями, представляется высшею и лучшею побѣдой. „Есть брань духовная“, говоритъ Ѳеофанъ,—„противу которыя всѣ мірскія войны единымъ отрочищнымъ игралищемъ Златоустый святый называетъ. Въ бранѣхъ духовныхъ, ими же непрестанно возстаютъ на насъ три неукротиміи и зѣло лютіи супостата,—міръ, плоть и діаволъ, сихъ всѣхъ крѣпко и мужественно порази Владиміръ святый“... Ораторъ подробно разъясняетъ, въ чемъ именно состояла эта борьба св. Владиміра съ міромъ, плотью и діа-

воломъ; въ монологѣ трагедокомедіи почти буквально повторяются выраженія проповѣди [1]).

Владиміръ рѣшается принять христіанство и идетъ „явѣ Христа исповѣсти". Прелесть (вѣроятно, въ видѣ хора трехсотъ женъ и наложницъ Владиміра, которыми прельстилъ его бѣсъ плоти) хочетъ остановить его жалобною пѣснью и напоминаніемъ о минувшихъ наслажденіяхъ:

Познай, любезне,
Кто зоветъ слезне,
Кого любиши?
Камо бѣжиши?
Въ кія идешь страны?
Откуду гнѣвъ на ны?
Плачъ тя не утолитъ,
Глазъ мой не умолитъ:
Тако еси твердій
Тако жестосердій!
Любве ми едина!
Кая се измѣна!

Въ пятомъ дѣйствіи происходитъ катастрофа. Жрецы въ отчаяніи: они умираютъ съ голоду, потому что князь запретилъ жертвоприношенія. Мало того,—онъ приказалъ повсюду сокрушать кумиры. Являются вожди Мечиславъ и Храбрый и заставляютъ жрецовъ поднять руку на боговъ своихъ. Жрецы грозятъ страшными бѣдствіями, помраченіемъ солнца, разрушеніемъ Кіева, если будетъ низверженъ Перунъ; но Мечиславъ и Храбрый не пугаются ихъ предсказаній. Затѣмъ Храбрый разказываетъ Мечиславу, какъ Владиміръ принялъ крещеніе; вѣстникъ приноситъ грамоту, въ которой князь извѣщаетъ, что онъ

. . . оставльше кумиры
Бездушніа, восприія истиннія вѣри
Истинній законъ Христовъ,

и подтверждаетъ свое повелѣніе о повсемѣстномъ низверженіи идоловъ. Трагедокомедія заключается хоромъ апостола Андрея съ ангелами:

Се уже день возсія,—о радости многа!—
День прійде, извѣщенній прежде мнѣ отъ Бога!
Се той есть свѣтъ, его же, духомъ здѣсь водимій,
Обѣщахъ ти, Кіеве, граде мой любимій!

---

[1]) Слова и рѣчи *Ѳ. Прокоповича*, III, 332—339; *Тихонравовъ*, l. c., 71—75.

Апостолъ предсказываетъ будущую судьбу Кіева,—мученичество Бориса и Глѣба, основаніе Печерской обители, разореніе города Батыемъ; затѣмъ переходитъ къ панегирическому предсказанію современнаго процвѣтанія Кіева и восхваляетъ, иносказательно, Ѳеофанова покровителя, Кіевскаго митрополита Варлаама Яснаскаго (который назначилъ Прокоповича преподавателемъ въ академію), мѣстоблюстителя патріаршаго престола Стефана Яворскаго и въ особенности—гетмана Мазепу, щедраго покровителя и „зиждителя" Кіевской академіи. Къ нему же, какъ къ „добродію и ктитору" академіи, обращается Ѳеофанъ и въ прологѣ своей піесы: „Зри себе самого во Владимірѣ (говорится тамъ), зри въ позорѣ семъ, аки въ зерцалѣ, твою храбрость, твою славу, твоей любви союзъ съ монаршимъ сердцемъ, твое истинное благолюбіе, твою искреннюю къ православной апостольской единой церкви каѳолическія вѣры нашой ревность и усердіе". Въ заключительномъ хвалебномъ хорѣ находимъ и политическій намекъ совершенно въ томъ же стилѣ, какъ и въ торжественныхъ дѣйствахъ Московской академіи. Въ августѣ 1704 года былъ заключенъ между Россіей и Польшей оборонительный и наступательный союзъ противъ Швеціи, а въ началѣ іюня 1705 года Мазепа получилъ царскій указъ спѣшить на помощь къ польскому королю и съ 35-тысячнымъ войскомъ переправился черезъ рѣку Случь [1]). Объ этомъ-то походѣ и говоритъ Ѳеофанъ:

Но нѣкій левъ ярится и на мужа силна
Ногти остритъ. Но ярость твоя есть бездѣлна,
Звѣре гордый! Поспѣшно, о вожду великій,
Поспѣшно иди: будетъ сверѣпій и дикій
Хищникъ раздранъ отъ тебе и издшетъ воскорѣ,
Ты же наречешися отъ всѣхъ Сампсонъ вторій.

Хоръ заключается молитвою о долгоденствіи, успѣхѣ, побѣдахъ, здравіи, державѣ и безбѣдной тишинѣ:

Даждъ сія царю Петру, отъ тебе вѣнчанну,
И его первѣйшому вожду Іоанну!

„Трагедокомедія Ѳеофана", говоритъ Н. С. Тихонравовъ,—„во многомъ отошла отъ того типа школьной драмы, который выработался и господствовалъ въ іезуитскихъ школахъ западной Европы и пустилъ крѣпкіе корни въ Кіевской и Московской академіяхъ... Человѣкъ впечатлительный, чуткій къ вопросамъ современности, одарен-

---

[1]) *Тихонравовъ*, l. c., 88.

ный наблюдательностью и тонкимъ юморомъ, Ѳеофанъ не могъ принести своихъ наблюденій въ жертву символическому и аллегорическому стилю школьнаго дѣйства". Онъ попытался ввести въ свою піесу психологическій мотивъ, изображая внутреннюю борьбу, пережитую Владиміромъ, и далъ хотя и каррикатурно-преувеличенную, но необыкновенно яркую и рѣзкую характеристику противниковъ просвѣщенія, жрецовъ. Уже самыя имена ихъ — Жериволъ, Куроядъ, Піяръ--указываютъ (по обычаю, утвердившемуся въ нашей драматической литературѣ лишь впослѣдствіи, въ ложно-классическую эпоху, но во времена Ѳеофана существовавшему лишь въ немногихъ польскихъ интермедіяхъ) на главныя ихъ свойства. Нѣтъ сомнѣнія, что нѣкоторыя черты этихъ жрецовъ списаны съ натуры, выхвачены изъ быта современнаго автору православнаго духовенства; этого не отрицалъ и самъ Ѳеофанъ; мало того, онъ старался даже прямо намекнуть на это въ своей трагедокомедіи, такъ какъ въ одномъ мѣстѣ Жериволъ называется не жрецомъ, а попомъ [1]). Да и впослѣдствіи, отвѣчая на доносъ, гдѣ его обвиняли въ томъ, что онъ „архіереевъ, іереевъ православныхъ жрецами и фарисеями называетъ... священниковъ россійскихъ называетъ жериволами, лицемѣрами, идольскими жрецами", — Ѳеофанъ говорилъ, что „великая часть нашего священства непотребныи суть и таковыхъ именъ или подобій достойни, не по званію своему, но по нраву и негодности" [2]).

Обжорство и пьянство жрецовъ обрисовано въ трагедокомедіи въ видѣ смѣшнаго гротеска. Главную заботу Жеривола составляетъ ѣда; онъ можетъ ѣсть необыкновенно много: потеря аппетита во время чуть не смертельной болѣзни сказывается у него тѣмъ, что онъ „единого только пожираетъ быка на день". Насытиться онъ никогда не можетъ; его товарищъ, Куроядъ, говоритъ о немъ:

Азъ дивную вещь видѣхъ: когда, напитанній
Многими жертвами, онъ лежаше въ охладѣ,
А чрево его бяше превеликой кладѣ

---

[1]) Піяръ, отвѣчая на шутку Куроядa надъ Жериволомъ, говоритъ:

. . . Ругаешься; ни ли
Ти во грѣхъ вмѣняеши дерзокъ смѣхъ творити
Зъ мужа толь велебнаго? Чтожь имѣетъ быти?
Вѣси *попа* сего (292—293). Ср. *Тихонравова*, l. c., 92.

[2]) *Чтенія въ Общ. ист. и др.*, 1862, I, 26.

Подобное,—обаче въ ситости толикой
Знаменіе бысть глада и алчби великой:
Скрежеташе зубами на мнозѣ безъ мѣри,
Движа уста и гортань...
И во снѣ жретъ Жериволъ.

При этомъ онъ, какъ и всѣ его товарищи, ханжа и обманщикъ. Онъ смиренно увѣряетъ, что ему лично ничего не нужно,—были бы только сыты боги, которые безъ обильныхъ жертвъ могутъ умереть съ голоду. Куроядъ тоже говоритъ:

. . . Мене не жалѣю,
Жалѣю боговъ; ибо, аще оскудѣетъ
Жертва,—азъ куплю мяса; но богъ не имѣетъ
Пѣнязей и не пойдетъ на село; гладъ убо
Намъ—ему смерть готова...

но тутъ же и выдаетъ себя, съ ужасомъ разказывая Піяру, какъ о величайшемъ несчастіи, что онъ „ходилъ на село курей куповати; и когда сіе бяше?" Тотъ же Куроядъ, призывая вѣрующихъ на праздникъ Перуна, говоритъ:

Спѣшно на праздникъ идѣте,
Волы, кравы избирайте,
Толстіе жертвы давайте:
Онъ есть богъ молній и лучій,
Любитъ мяса зѣло тучни...

Жериволъ, увѣщевая князя оставаться „боголюбцемъ", для большей убѣдительности вымышляетъ чудо, которымъ выдаетъ свои завѣтныя вожделѣнія:

. . . Болшіи жертви приносити
Богомъ должно есть, зри бо, что намъ сотворити
За нелюбовъ прещаютъ. Въ сію нощъ до ложа
Приступи ко мнѣ нѣкто, худъ, сухъ, кость и кожа
Едина; азъ не познахъ,—Купало же бяше,
И скорбенъ, воззрѣвъ на мя, рече: чесо ваше
Беззаконіе растетъ, малитъ же ся зѣло
Боголюбство? Видиши, Жериволе, тѣло
Мое кое есть? Гдѣ суть многотучни жертви?
Мните ли, яко бози силніи суть мертви
И не требуютъ ясти? *И тебе самаго*
Козлоядомъ назвати требѣ: таковаго
Зла не стерпимъ прочее...

Впрочемъ, Жериволъ—не простой обманщикъ: онъ и на самомъ

дѣлѣ имѣетъ власть надъ діаволомъ, который является на его призывъ; онъ можетъ одушевить идоловъ; тѣнь Ярополка говоритъ ему:

. . . Недавно, въ темной
Сѣтующе геоннѣ, слышахъ отъ подземной
Страни гласъ приходящій,—пѣніе то бяше
Таинъ твоихъ: абіе все сонмище наше
Вострепета, самъ токмо царъ не ужасеся,
Но позна гласъ и, егда многое стечеся
Къ нему полчище духовъ: „Поспѣшно летѣте,“—
Рече,—„Жериволъ гласитъ; что велитъ, творѣте“.
И многихъ посла къ тебѣ.

Жериволъ.

Всегда азъ доволній
Любвѣ его, за что *есмъ самъ въ себѣ неволній,*
Ни свободъ: въ раба ему зъ тѣломъ и душею
Вѣчно себе написахъ кровію моею. [1])

При всѣхъ этихъ качествахъ, Жериволъ—развратникъ: у него по собственному его выраженію, „всѣ уды, всѣ утробы полны сладкихъ язвъ бѣса тѣла“. Наконецъ, какъ онъ, такъ и его товарищи,—люди крайне невѣжественные, негодные въ вожди „даже и овчему стаду“. Словомъ, mutatis mutandis, это тѣ самыя „большія бороды“, которыя, по извѣстному выраженію Петра Великаго, „нынѣ, по тунеядству своему, не во авантажѣ обрѣтаются“. Владиміръ начинаетъ съ ними борьбу во имя просвѣщенія, во имя этой новой цивилизующей силы, ненависть къ которой поддерживаетъ общее мракобѣсіе:

Родъ нашъ, жестокъ и безсловній
И письменъ ненавидяй, есть сему виновній,

говоритъ князь-реформаторъ. Его усилія вѣнчаются успѣхомъ; старые боги сокрушены и преданы поруганію:

Дѣти студніи, кумиръ разсѣкше подробну,
Во главу, аки въ сосудъ, испражняютъ стомахъ...

Эта побѣда получается легко, потому что невѣжественные защитники старины не въ силахъ поддержать ее своею грубою и смѣшною

---

[1]) Впослѣдствіи, въ своемъ курсѣ православнаго богословія, Өеофанъ также утвердительно рѣшалъ вопросъ о томъ, могутъ ли діаволы творить чудеса. О магахъ, прорицателяхъ, чревовѣщателяхъ и т. п. онъ говоритъ, что это „люди добровольно предающіе себя діаволу, подъ условіемъ извѣстныхъ услугъ съ его стороны“; но уже опровергаетъ мнѣніе о „рукописаніяхъ“, даваемыхъ человѣкомъ діаволу, и другіе подобные разказы. *Морозовъ*, Өеоф. Пр. 141—143.

аргументацiею. Свѣтъ науки—вотъ оружiе, передъ которымъ они не могутъ устоять. Развитiе и разъясненiе этой мысли составляло, какъ мы уже сказали, одну изъ любимыхъ темъ Θеофана, одинъ изъ главныхъ мотивовъ всей его литературной дѣятельности.

Такимъ образомъ, въ своей трагедокомедiи Θеофанъ Прокоповичъ горячо и смѣло отозвался на живые запросы современности и впервые поставилъ школьную драму на такую высоту, какой она прежде никогда у насъ не достигала. Преемникамъ Θеофана было не подъ силу идти тѣмъ путемъ, который онъ пытался проложить. Одинъ изъ ближайшихъ его замѣстителей по каѳедрѣ пiитики, Лаврентiй Горка, въ преподаванiи своего предмета снова вернулся къ „многотруднымъ пустякамъ“ (laboriosae nugae), въ родѣ различныхъ стихотворныхъ игрушекъ, противъ которыхъ такъ возставалъ Θеофанъ, и, примѣняя свою теорiю къ драматической практикѣ, написалъ въ 1708 году длинную и скучную трагедокомедiю: „Iосифъ патрiарха“ [1]). Эта пiеса возвращаетъ насъ къ стилю старѣйшихъ школьныхъ дѣйствъ и представляетъ, по содержанiю своему, соединенiе миракля съ символическою moralité. Она дѣлится на пять дѣйствiй и не имѣетъ пролога; каждое дѣйствiе заключается нравоучительнымъ хоромъ, объясняющимъ указанное въ заглавiи пiесы прообразовательное соотношенiе между Iосифомъ и Христомъ. Послѣ 1-го, 3-го и 4-го дѣйствiй полагались интермедiи, которыя, однако, до насъ не дошли, — конечно, потому, что въ этой пiесѣ комическiя сцены не имѣли никакой связи съ основнымъ дѣйствiемъ. Такимъ образомъ, названiе трагедокомедiи, взятое, очевидно, изъ подражанiя Θеофану Прокоповичу, не соотвѣтствуетъ построенiю этого дѣйства: у Θеофана, какъ мы видѣли, комическiй элементъ неразрывно соединенъ съ ходомъ дѣйствiя и проходитъ черезъ всю пiесу; здѣсь же онъ былъ чисто-внѣшнимъ аксессуаромъ.

Содержанiемъ трагедокомедiи Лаврентiя Горки служитъ не вся исторiя Iосифа, а только пребыванiе его въ Египтѣ. Въ первомъ

---

[1]) „Iосифъ патрiарха, своимъ преданiемъ, узами, темницею и почтенiемъ царскаго престола Христа Сына Божiя, преданнаго, страждущаго и вознесшагося со славою прообразующiй, въ преславной академiи Кiевской на позоръ россiйскому христолюбивому роду отъ благородныхъ россiйскихъ сыновъ дѣйствiемъ, еже отъ поетовъ нарицается трагедокомедiя, року 1708, мая 25, въ вторникъ по Сошествiи Св. Духа показанний“. По рукописи Кiевск. Ак. О. 7 напеч. въ Русск. драм. пр., II, 356—427. См. ст. *Петрова* въ *Трудахъ Кiевск. Дух. Акад.* 1866, XI.

дѣйствіи (протазисъ) другъ Іосифа выражаетъ свою радость, разказывая зрителямъ, что Іосифъ, проданный братьями въ рабство, очень хорошо живетъ въ домѣ Пентефрія и завѣдуетъ всѣмъ богатствомъ египетскаго вельможи. Услышавъ этотъ разказъ, Зависть братоубійственная, научившая братьевъ погубить Іосифа, приходитъ въ ярость и хочетъ во что бы то ни стало извести его. Она призываетъ на помощь Силу адову съ бѣсами, и всѣ вмѣстѣ совѣщаются, какъ погубить душу и тѣло Іосифа; но защищеніе Божіе разгоняетъ все адское сборище и предсказываетъ, что Іосифъ „аще и претерпитъ искушеніе многое, узи, бѣди, темницу, но на царскомъ престолѣ будетъ посажденній". Та же мысль выражена и въ заключительномъ хорѣ этого дѣйствія.

Во второмъ дѣйствіи жена Пентефрія (она названа „вельможею", въ женскомъ родѣ: „сія вельможа"), искушаемая бѣсомъ плоти, „скверним желаніемъ бѣснуется". Совѣсть хочетъ удалить ее отъ грѣха, но вельможа приказываетъ связать ее и ввергнуть въ темницу. Прелесть (то-есть, тотъ же бѣсъ плоти) хвалитъ этотъ поступокъ и обѣщаетъ прельстить Іосифа, но послѣдній со стыдомъ прогоняетъ ее и молится, чтобы Богъ сохранилъ его отъ грѣха. „Малые младенцы" воспѣваютъ Іосифово мужество.

Если Лаврентій Горка и не исполнилъ во всей точности іезуитскаго правила—не включать Пентефріевой жены въ число дѣйствующихъ лицъ комедіи объ Іосифѣ (dramat święty bez persony niewieściej), то, все-таки, онъ не ввелъ въ свою піесу соблазнительной сцены искушенія, а избралъ средній путь: въ началѣ третьяго дѣйствія „тайновидецъ" подробно разказываетъ, что сдѣлала съ Іосифомъ „безстудная вельможа", и какъ Іосифъ спасся отъ нея; затѣмъ является и сама „вельможа" и клевещетъ на Іосифа Пентефрію, который тотчасъ же приказываетъ отвести юношу въ тюрьму. „Добродѣтели рыдаютъ Іосифа, неповиннѣ во темницу воверженнаго, и глаголютъ, яко Іосифъ, связанній, біенній и окованній, образъ бысть Христа страждущаго".

Въ четвертомъ актѣ Фараонъ разказываетъ свои сновидѣнія сенаторамъ, которые для истолкованія ихъ призываютъ звѣздочетцевъ; но послѣдніе не могутъ объяснить эти сны. Вражда побуждаетъ Пентефрія скорѣе погубить Іосифа: но Пентефрій, позванный къ царю, не успѣваетъ исполнить своего намѣренія. „Младенци аравиццтіи" танцуютъ и поютъ о томъ, что часто „малая мечта" лишаетъ

покоя даже и великихъ людей. Въ рукописи трагедокомедіи къ этому хору приложенъ планъ или „образъ хору, якъ муринчики скакали". Изъ рисунка видно, что въ хорѣ участвовало 12 „муринчиковъ". Сначала они становились въ одинъ рядъ, затѣмъ образовали кругъ, потомъ встали въ три шеренги, затѣмъ раздѣлились на два хора по шести, причемъ каждый хоръ опять сталъ въ двѣ шеренги; также двумя шеренгами изобразили они цифру V; затѣмъ снова стали въ два ряда, по шести въ каждомъ и, наконецъ, составили волнообразную линію. Такое расположеніе хора соотвѣтствуетъ опредѣленію его, данному въ піитикѣ Ѳеофана Прокоповича, которое повторялось затѣмъ и дальнѣйшими руководствами: „Хоръ есть танецъ, принорowленный къ пѣнію; но подъ словомъ танецъ не разумѣй здѣсь только веселое движеніе тѣла, происходящее отъ душевной рѣзвости, что едва ли допускается трагедіей, но какое бы то ни было художественное и стройное шествіе и жесты лицъ, приноровленные къ тому, что поется. Въ хорѣ можетъ быть вдругъ много лицъ, но всѣ они принимаются за одно, потому что одно запѣваетъ, всѣ же остальныя только движутся, или всѣ вмѣстѣ поютъ и дѣлаютъ одно и то же. Хоръ всегда полагается по окончаніи дѣйствія и означаетъ перемѣну вещей и превратности судьбы" [1]).

Въ пятомъ дѣйствіи царь спрашиваетъ сенаторовъ, нашли ли они снотолкователя; сенаторы отвѣчаютъ, что не нашли; виночерпій указываетъ на Іосифа; Пентефрій пытается отговорить царя отъ свиданія съ Іосифомъ, но царь приказываетъ его привести. Іосифъ толкуетъ сны, и царь, въ награду, „вдаетъ подъ его власть совершенну все свое царство". Пентефрій боится его мести и открываетъ женѣ свои опасенія; та, въ свою очередь, разказываетъ ему, какъ все произошло въ дѣйствительности, и оба идутъ просить прощенія у Іосифа: „Хоръ вкупѣ и епілогъ" заключаетъ піесу поясненіемъ, что Іосифъ, изведенный изъ темницы и почтенный царскимъ престоломъ, прообразуетъ воскресшаго и вознесшагося на небо Христа.

Такимъ образомъ, старое направленіе школьной драмы, все-таки, взяло верхъ: сравнивая трагедокомедію Лаврентія Горки съ прежними произведеніями въ этомъ родѣ, напримѣръ,—съ „Дѣйствіемъ на Страсти Христовы" (гдѣ также проведена параллель между Іосифомъ и Христомъ), мы не находимъ почти никакой разницы; и здѣсь, и тамъ фантазія автора должна была работать по теоретическому

[1]) De arte poetica, p. 140—150; *Тихонравовъ*, l. c., 82.

шаблону, и только талантъ Өеофана Прокоповича могъ перешагнуть далеко за предѣлы этихъ условныхъ рамокъ.

Но примѣръ, данный Өеофаномъ, все-таки, не прошелъ безслѣдно. Мало по малу, кіевская школьная драма начала усвоивать національное и бытовое содержаніе, и наряду съ произведеніями стараго отвлеченно-схоластическаго стиля время отъ времени являются такія оригинальныя и живыя вещи, какъ „Милость Божія, Украйну отъ неудобь носимыхъ обидъ лядскихъ чрезъ Богдана Хмѣльницкаго свободившая“—Өеофана Трофимовича (1728 г.) или интерлюдіи Митрофана Довгалевскаго (1736—1737 гг.), представляющія литературную варіацію южно-русскаго вертепа. Мы не будемъ разсматривать здѣсь этихъ произведеній, такъ какъ подробный анализъ ихъ уже сдѣланъ въ почтенномъ трудѣ профессора Петрова: „Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка“, и мы не можемъ сказать о нихъ чего-либо существенно новаго. Ограничимся, поэтому, лишь немногими общими замѣчаніями.

Наша школьная драма, какъ и создавшая ее школа, не была явленіемъ самороднымъ; она представляетъ собою иноземный цвѣтъ, пересаженный на русскую почву. Не изъ народной среды, не изъ народной жизни развилась она, а навѣяна пришлою литературою западной Европы и Польши. Особенно сильное вліяніе на нее имѣла школьная драма польско-іезуитская; образцы этой послѣдней всегда были передъ глазами нашихъ кіевскихъ драматурговъ, и первоначальныя піесы кіевскаго репертуара были не болѣе, какъ воспроизведеніемъ этихъ чужихъ образцовъ. Подобно іезуитскимъ дѣйствамъ, эти піесы отличаются строго-церковнымъ и нравоучительнымъ характеромъ. Нѣкоторыя изъ нихъ представляютъ школьную передѣлку народныхъ духовныхъ стиховъ,—объ Алексѣѣ человѣкѣ Божіемъ, объ Іосифѣ, о грѣхопаденіи Адама, о Лазарѣ и т. п.; но большею частію онѣ являются варіаціями на темы св. Писанія. Многія написаны или на Страсти Христовы и Воскресеніе, или на Рождество Христово, и въ разказѣ объ этихъ событіяхъ часто буквально воспроизводятъ библейскій текстъ, украшая его символическими нравоученіями. Таковы, напримѣръ, „Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное“, „Мудрость Предвѣчная“, Рождественская драма Димитрія Ростовскаго,—піесы, несомнѣнно создавшіяся подъ исключительнымъ вліяніемъ іезуитско-польскихъ образцовъ. Это же вліяніе чувствуется и въ позднѣйшихъ кіевскихъ дѣйствахъ: оно сказывается и въ выборѣ

сюжетовъ, и въ самомъ построеніи дѣйствъ, ихъ стилѣ и языкѣ. Кіевскіе драматурги рабски шли по слѣдамъ іезуитовъ; независимо отъ другихъ условій и обстоятельствъ, этому, конечно, не мало содѣйствовала и та офиціальность, какою было обставлено сочиненіе и исполненіе школьныхъ дѣйствъ.

Не смотря однако же на всѣ неблагопріятныя условія, не смотря на гнетъ схоластической науки и господство исключительной моды на все польское, кіевская драма начала мало по малу освобождаться изъ подъ этой тяжкой зависимости отъ чуждой литературы. Бодрый и самобытный духъ украинца время отъ времени стремился заявлять въ литературѣ о своемъ существованіи. Еще въ старѣйшихъ школьныхъ дѣйствахъ можно подмѣтить эти проблески живого самосознанія и приближенія къ народной жизни; подъ корою офиціальнаго символизма изрѣдка пробиваются вполнѣ оригинальныя сцены, выраженія и мысли, на школьныхъ подмосткахъ являются живыя лица, говорящія настоящимъ народнымъ языкомъ: вспомнимъ мужицкую попойку въ дѣйствѣ объ Алексѣѣ, пастуховъ Димитрія Ростовскаго, простонародныя интермедіи. Это проявленіе жизненности въ южно-русской искусственной драмѣ, замѣчаемое уже въ концѣ XVII вѣка, можетъ быть объяснено, какъ результатъ всей предшествовавшей исторической жизни Южной Руси и той роли, какая выпала въ этой исторіи на долю духовенства и школы.

XVII вѣкъ выдвинулъ противъ Украйны жестокаго врага въ лицѣ поляковъ. „Народъ украинскій бѣдовалъ подъ игомъ поляковъ и жидовъ. Его достояніе было расхищено; одни нищіе оставались безопасны. Земля его стала погономъ разбойниковъ, и нивы были не засѣяны, и пастбища пусты. Вѣра его была попрана; рабами жидовъ были служители церкви. Цвѣтъ народа украинскаго, казаки, которыхъ отвага когда-то славилась, — казаки, гордые именемъ защитниковъ христіанства, теперь унижались передъ прихотью своихъ льстивыхъ владыкъ“ [1])... „Въ это время въ южной Руси совершается необыкновенно замѣчательное явленіе. Церковь и гражданинъ соединяются въ одно; монахъ подаетъ руку воину. Вся прошедшая жизнь приводила къ тому, что монахъ часто становился въ ряды казаковъ, а казаки дѣлались монахами. Монахи благословляли казаковъ на битву, они же святили ножи, — и въ то же время запоро-

---

[1]) *Срезневскій*, Запорожская Старина, II, 11.

жецъ шелъ въ монахи, а войсковой судья вдругъ дѣлался митрополитомъ. Монахъ и казакъ одинаково были гражданами своей земли, одинаково служили просвѣщенію, — заводили школы, изучали свою исторію, занимались поэзіей.

„Тимъ-то й сталась по всему світу
Страшенная козацькая сила,
Шо у васъ, панове-молодці,
Була воля й душа едина!" [1])

Эта близость духовенства съ казачествомъ, а слѣдовательно, и съ массами народа, это единеніе, вызванное историческими обстоятельствами, и дало въ своемъ конечномъ результатѣ то, что во всѣхъ родахъ литературы, прежде мертвой, схоластически-отвлеченной, начала пробиваться живая общественная и народная струя. Школьная драма не составляла исключенія: и она также должна была служить отраженіемъ кипѣвшей вокругъ жизни. И вотъ, въ первой половинѣ XVIII вѣка академическія дѣйства начинаютъ мало по малу приближаться къ этому идеальному типу драмы. Почти вся эта половина прошлаго столѣтія составляетъ періодъ оживленія кіевской драмы, періодъ ея наибольшаго процвѣтанія. Не оставляя своего прежняго духовно-нравоучительнаго характера, въ видахъ необходимой уступки правиламъ, издавна принятымъ и освященнымъ временемъ, школьная драма все болѣе и болѣе чутко прислушивается къ общественнымъ интересамъ, къ ходу народной жизни, и отличается все большею и большею отзывчивостью на современныя событія; среди разговоровъ библейскихъ мужей и святыхъ, отвлеченныхъ олицетвореній и символическихъ фигуръ начинаютъ выступать лица, одаренныя плотью и кровью, слышатся рѣчи, живо рисующія прошлое и настоящее положеніе южно-русскаго края, проявляются мѣстныя національныя и историческія симпатіи.

Первый вполнѣ оригинальный шагъ на этомъ новомъ пути былъ сдѣланъ Өеофаномъ Прокоповичемъ; еще дальше отошелъ отъ стараго типа школьной драмы Өеофанъ Трофимовичъ въ своей превосходной народно-патріотической пьесѣ „Милость Божія". Не даромъ эта драма обратила на себя такое живое вниманіе ученыхъ, интересующихся украинскою стариною: она имѣетъ самое близкое, непосредственное отношеніе къ современному ей политическому поло-

---

[1]) *Филологич. Записки* 1869 г., II, 20.

женію южной Руси и вся, отъ начала до конца, проникнута чисто-народнымъ духомъ и народными идеалами.

Останавливаясь съ особенною любовью на сюжетахъ историческаго и бытового характера, кіевская школьная драма первой половины XVIII столѣтія спускается иногда и въ міръ простонародный. Отъ возвышенныхъ аллегорическихъ разглагольствованій, насквозь пропитанныхъ затхлою учебною моралью, она обращается къ дѣйствительной жизни и въ формѣ интермедій нисходитъ къ изображенію украинскаго мужика, приспособляясь къ его міросозерцанію, къ его духу и тону. Таковы интерлюдіи Митрофана Довгалевскаго и Георгія Конисскаго, въ которыхъ передъ нами проходятъ знакомые и популярные украинскіе типы (угнетенный хлопъ, кичливый и задальчивый, но трусливый ляхъ, эксплуататоръ еврей, доблестный „лыцарь" запорожецъ и помогающій ему москаль), и содержаніе которыхъ иногда воспроизводитъ народную сказку или анекдотъ. Здѣсь представляется яркая и живая картина южнорусскаго „крѣпацтва" и безчеловѣчныхъ отношеній польскаго пана къ своему хлопу,—отношеній, основанныхъ на правѣ сильнаго; здѣсь мы видимъ энергическій и рѣшительный протестъ противъ крѣпостного права,—протестъ, подобнаго которому мы тщетно стали бы искать въ тогдашней сѣверно-русской литературѣ, проникнутой еще грубымъ сервилизмомъ; здѣсь мы видимъ, наконецъ, отраженіе той борьбы за православіе и русскую народность, представителемъ и вождемъ которой было казачество. Словомъ, въ эту эпоху высшаго своего развитія кіевская школьная драма была готова перейдти въ чисто-народную комедію, съ живыми народными типами, и сдѣлаться слѣдовательно, посредствующимъ звеномъ между искусственною литературою и народною словесностью.

Этого, однако же, не случилось—въ силу тѣхъ неблагопріятныхъ для народной жизни обстоятельствъ, въ какія была поставлена южная Русь во второй половинѣ XVIII столѣтія, въ эпоху уничтоженія запорожской Сѣчи и закрѣпощенія вольныхъ украинцевъ. Кіевская академія мало по малу утрачиваетъ свою прежнюю оригинальность; южнорусская литература сливается съ великорусскою и становится на тотъ же путь подражанія ложно-классическимъ западнымъ образцамъ, которые заставляютъ ее отрываться отъ родной почвы и возвращаютъ къ прежней схоластической безжизненности, только въ новой формѣ. Школьная драма еще продолжаетъ существовать, но уже утрачиваетъ всякое литературное значеніе, появляется все рѣже и рѣже, посте-

пенно замирая, и наконецъ, совершенно исчезаетъ изъ литературнаго обихода.

Такимъ образомъ, къ концу первой половины прошлаго вѣка школьная драма и на югѣ, и на сѣверѣ уже завершила циклъ своего литературнаго развитія и становилась анахронизмомъ, когда на смѣну ей явились иныя формы драматической литературы, болѣе соотвѣтствовавшія новому времени и характеру просвѣщенія. Учрежденіе Московскаго университета лишило академію ея прежняго значенія: она перестаетъ быть единственнымъ очагомъ высшаго образованія въ Россіи и замыкается въ тѣсныя рамки спеціально-духовнаго учебнаго заведенія; вниманіе общества обращается въ другую сторону, въ литературѣ начинается поворотъ къ чисто-свѣтскому, ложноклассическому направленію, школьная піитика уступаетъ мѣсто кодексу Буало, и на обломкахъ стараго театра возникаетъ новый, съ новою драматическою литературою, во главѣ которой становится Сумароковъ.

Здѣсь мы остановимся и оглянемся на пройденный путь.

Мы сдѣлали попытку прослѣдить шагъ за шагомъ исторію нашего театра въ самую раннюю эпоху его существованія, подобрать всѣ, даже и самые мелкіе, его обломки, пощаженные временемъ, и по нимъ возстановить, насколько это возможно, общую историко-литературную и бытовую картину. Нашей реставраціи, конечно, недостаетъ очень многаго, въ картинѣ осталось много пробѣловъ, которые едва ли когда-нибудь могутъ быть пополнены; но намъ думается, что даже еслибъ и явилась возможность эти пробѣлы устранить, то общій тонъ картины отъ этого не измѣнился бы: мы имѣли бы рядъ новыхъ, неизвѣстныхъ въ настоящее время, фактовъ и подробностей, но характеръ картины, все-таки, остался бы въ сущности тѣмъ же, что и теперь, и введенныя въ нее новыя фигуры явились бы историку въ томъ же освѣщеніи, какъ и всѣ остальныя, уже знакомыя. Исторія выиграла бы количественно, но едва ли пріобрѣла бы что-нибудь такое, что заставило бы существенно измѣнить общіе выводы.

Мы полагаемъ, что фактическій матеріалъ, которымъ можетъ въ настоящее время располагать историкъ первоначальнаго періода русской драматической литературы и театра, при всей своей недостаточности, все-таки даетъ право высказать нѣсколько общихъ соображеній, къ которымъ приводитъ внимательное его изученіе.

Основою драматической поэзіи повсюду въ Европѣ служили два

элемента: церковно-обрядовый и народно-бытовой. Изъ церковнаго обряда выработалась духовно-историческая мистерія и духовно-нравоучительная moralité; народная потѣха создала бытовыя комическія сцены и фарсы, мало по малу проникшіе въ серьезную мистерію и значительно измѣнившіе ея первоначальный строго-учительный складъ. Взаимодѣйствіе тѣхъ же двухъ основныхъ элементовъ отразилось и въ искусственной школьной драмѣ, которая въ главной части своего содержанія воспроизводитъ строгіе мотивы мистерій и moralités, а въ интермедіяхъ сохраняетъ тонъ и сущность средневѣковаго фарса и фастнахтшпиля. Школьная драма можетъ быть названа вторичною формаціею драматической литературы. Обязанная своимъ происхожденіемъ схоластической наукѣ и ея методамъ, она развивалась подъ вліяніемъ тщательно выработанныхъ учебныхъ правилъ и не допускала смѣшенія элементовъ серьезнаго и комическаго, указывая каждому изъ нихъ особое опредѣленное мѣсто и значеніе. При этомъ, школьная драма, сравнительно съ старыми мистеріями, значительно расширила кругъ своего содержанія, заимствуя сюжеты не только изъ Библіи и житій святыхъ, но и изъ исторіи, какъ древней, такъ и новой. Наконецъ, въ противоположность безформеннымъ піесамъ первичной формаціи, школьная драма требовала самаго строгаго соблюденія разъ навсегда установленной формы, внѣ которой она была немыслима.

Съ другой стороны, изъ той же первичной драматической формаціи, но уже внѣ всякаго вліянія какихъ бы то ни было школьныхъ правилъ, развилась англійская драма. Она обработывала сюжеты библейскіе, историческіе и легендарные по эпическому методу старыхъ мистерій, вполнѣ свободно и непринужденно; ея носители и авторы, актеры по профессіи, старались разнообразить дѣйствіе, усиливать его театральными эффектами, привлекавшими большую публику, и въ короткое время успѣли пріобрѣсти огромную популярность въ средней Европѣ. Дѣятельность „англійскихъ комедіантовъ“ вызвала къ жизни множество бродячихъ актерскихъ компаній, среди которыхъ англійскій драматическій стиль нашелъ себѣ дальнѣйшее развитіе и практическое примѣненіе. Въ концѣ XVII столѣтія англійскія традиціи были обновлены дѣятельностью Фельтена и его послѣдователей, создавшихъ прямо на сценѣ, а не въ литературѣ, богатый и своеобразный репертуаръ, пользуясь всевозможными сюжетами, какіе только можно было найдти въ повѣствовательной или драматической

литературѣ, и переработывая ихъ примѣнительно къ требованіямъ популярной сцены и вкусамъ публики.

Во второй половинѣ XVI столѣтія въ Италіи, и затѣмъ—во Франціи начинаетъ выработываться новый типъ драмы, который можно назвать уже третичною формаціею въ развитіи драматической литературы. Это—ложно-классическая трагедія, въ сущности та же средневѣковая moralité, но обработанная по строгимъ правиламъ школьной піитики и замѣнившая аллегорическія фигуры людьми опредѣленнаго характера; ложно-классическая комедія, въ свою очередь, находится въ такомъ же отношеніи къ средневѣковой sottie или фарсу. Увлеченіе ложно-классическими теоріями переходитъ въ XVII вѣкѣ въ Германію и порождаетъ здѣсь сначала ученую драму второй силезской школы, а затѣмъ и подражательную трагедію, которая, наконецъ, вытѣснила съ нѣмецкой сцены послѣдніе остатки фельтеновскихъ Haupt- und Staatsactionen и руками Готшеда торжественно сожгла стараго веселаго Гансвурста.

Всѣ эти метаморфозы европейской драматической поэзіи отразились, такъ или иначе, и въ исторіи русской драмы. Указанные выше основные элементы драматической литературы,—церковно-обрядовый и народно-бытовой,—имѣли для нашего театра лишь весьма ограниченное значеніе, такъ какъ онъ вообще развивался не самостоятельно. Въ области церковнаго богослуженія русская культура не представляла тѣхъ условій, какія содѣйствовали на западѣ переходу богослужебной драмы въ мистерію. Немногіе и весьма несложные обряды мистеріальнаго характера, усвоенные нашею старинною церковью, по всей вѣроятности, изъ Византіи, не получили дальнѣйшаго развитія и продержались очень не долго, потому что не соотвѣтствовали общему складу русской жизни. Съ другой стороны, въ народномъ быту всегда живо чувствовалась потребность драматическихъ зрѣлищъ, и въ праздничныхъ обрядахъ и играхъ съ давнихъ поръ заключались элементы, изъ которыхъ могъ бы, при благопріятныхъ условіяхъ, развиться оригинальный народный театръ; но строго-духовный характеръ нашей старинной литературы не допускалъ возможности общенія между книжною и народною словесностью на этой чисто свѣтской и потѣшной почвѣ; напротивъ, учительная литература всегда относилась къ народной потѣхѣ только отрицательно, и развитіе послѣдней было въ значительной степени задержано. Народно-бытовой элементъ становится достояніемъ драматической ли-

тературы только подъ перомъ школьныхъ драматурговъ,—въ интермедіяхъ, заимствующихъ свое содержаніе непосредственно изъ народной жизни.

Въ XVII столѣтіи переходитъ въ южную Русь, черезъ Польшу, съ запада, школьная драма, а вмѣстѣ съ нею прививаются здѣсь и народно-духовныя дѣйства, остатки средневѣковыхъ мистерій, отчасти измѣнившіеся подъ вліяніемъ школы и принимающіе у насъ спеціальную форму **вертепа** или **райка**. Въ этой формѣ интермедіи перерабатываются въ особую, самостоятельную часть представленія, которая постепенно развивается и расширяется на счетъ духовнаго дѣйства и, наконецъ, становится на первый планъ. Какъ результатъ взаимодѣйствія между книжною и народною словесностью, интермедіи являются животворнымъ элементомъ школьной драмы, который, при иныхъ условіяхъ, могъ бы обособиться и развиться уже въ чисто народную комедію.

Что касается до самой школьной драмы, то въ ней, благодаря крайней искусственности ея стиля и построенія, схоластическая форма всегда тяготѣла надъ содержаніемъ и исключала возможность свободнаго развитія. Нравоучительный символизмъ не покидалъ ея даже и тогда, когда она обращалась къ изображенію современныхъ событій, преимущественно въ панегирической формѣ, и стремилась сослужить посильную службу реформаціоннымъ начинаніямъ Петра Великаго. Только уже въ позднѣйшее время, подъ перомъ наиболѣе талантливыхъ своихъ представителей, она возвышается надъ требованіями безличной условности и становится болѣе яснымъ отраженіемъ дѣйствительной жизни; но, благодаря исключительному положенію академической сцены, доступной лишь очень ограниченному кругу зрителей, ея вліяніе не могло имѣть широкаго распространенія и, въ смыслѣ непосредственнаго культурнаго воздѣйствія на общество, было очень слабо.

Комедіальная храмина царя Алексѣя Михайловича, возникшая въ 1672 году, не была результатомъ ясно сознанной и опредѣленной потребности общества; она явилась совершенно случайно, по прихоти царя и ближайшихъ къ нему лицъ, заинтересовавшихся иноземною потѣхою; оттого, естественно, и репертуаръ для нея долженъ былъ быть взятъ уже готовымъ, съ запада. Образцомъ для Грегори послужили „англійскія“ комедіи, стиль которыхъ и былъ усвоенъ первыми русскими драмами. За исключеніемъ комедіи объ Адамѣ и

Евѣ, всѣ извѣстныя намъ піесы изъ репертуара Грегори были первоначально написаны по нѣмецки. Фабула всѣхъ этихъ пьесъ, кромѣ Темиръ-Аксакова дѣйства, заимствована изъ Библіи, что придавало нѣмецкой потѣхѣ благочестивый характеръ; всѣ онѣ объединяются одною общею нравоучительною идеею о возвеличеніи смиренія и наказаніи за гордыню, и, такимъ образомъ, подходятъ подъ общій тонъ русской литературы того времени. И по своей формѣ, и по своему содержанію, эти піесы были вполнѣ доступны и понятны тогдашнему русскому зрителю, и могли бы послужить основою для дальнѣйшаго развитія драматическаго репертуара,—еслибы въ немъ продолжали нуждаться. Но первый русскій театръ просуществовалъ всего три съ небольшимъ года и не оставилъ замѣтнаго слѣда ни въ литературѣ, ни въ обществѣ. Онъ былъ доступенъ лишь весьма небольшому кругу придворныхъ зрителей и какого-либо общественнаго значенія въ ту пору имѣть не могъ. Единственнымъ результатомъ его существованія можно считать признаніе совмѣстимости комидійной потѣхи съ общимъ складомъ русской жизни, въ ту пору уже во многомъ отошедшей отъ завѣтовъ старины.

Болѣе серьезное значеніе имѣла возникшая четверть вѣка спустя комедіальная храмина Петра Великаго: она была нашимъ первымъ всенароднымъ, общедоступнымъ театромъ. За то далеко не всенароденъ былъ ея репертуаръ. Онъ состоялъ цѣликомъ изъ переводныхъ піесъ, подобранныхъ наудачу у нѣмецкихъ бродячихъ труппъ, наслѣдницъ Фельтена; въ литературномъ отношеніи эти балаганныя передѣлки нѣмецкихъ, французскихъ, италіанскихъ и иныхъ трагедій не имѣли никакой цѣнности; заимствованныя случайно и не имѣвшія никакой органической связи съ русскою литературою того времени, онѣ часто представляли непреодолимыя трудности для тогдашнихъ русскихъ переводчиковъ и, конечно, были далеко не вполнѣ понятны зрителямъ и даже игравшимъ ихъ актерамъ. Словомъ, театръ Кунста и Фирста былъ не что иное, какъ очень плохой нѣмецко-русскій балаганъ; но этотъ балаганъ для зрителей того времени былъ, все-таки, проще и доступнѣе параднаго академическаго театра съ его тяжеловѣсною и неестественною риторикою; онъ успѣлъ привлечь и заинтересовать „всенародное множество“, вызвать подражанія не только въ высшемъ, но и въ низшихъ слояхъ общества и, наконецъ, возбудить не только переводную, но и оригинальную дѣятельность въ области русской драматической литературы.

Такимъ образомъ, нашъ старый театръ, духовный и свѣтскій, академическій и площадной, не далъ особенно крупнаго вклада въ нашу литературу, не обогатилъ общественнаго сознанія какими-нибудь новыми, плодотворными идеями; но, тѣмъ не менѣе, онъ все-таки сослужилъ культурную службу русскому обществу. Комедіальная храмина Петра Великаго и школьная сцена,—эти чужія деревья, пересаженныя на русскую почву, зачахли; но ихъ омертвѣвшіе пни, все-таки, дали свѣжіе побѣги: съ этихъ поръ театральная потѣха навсегда пріобрѣла въ Россіи право гражданства и сдѣлалась популярною въ широкомъ кругу любителей не только въ столицахъ, но и въ отдаленныхъ захолустьяхъ, не исключая Сибири. Одинъ изъ такихъ провинціальныхъ любителей, ярославецъ Волковъ, увлекается театральнымъ дѣломъ, подбираетъ себѣ товарищей изъ семинаристовъ и приказныхъ, устраиваетъ съ ними незатѣйливую сцену и начинаетъ разыгрывать сперва школьныя дѣйства, а затѣмъ и трагедіи Сумарокова. Спектакли привлекаютъ мѣстную публику, находятъ поддержку со стороны богатыхъ и образованныхъ людей, повторяются, слухъ о нихъ доходитъ до Петербурга; заинтересовавшись этимъ провинціальнымъ театромъ, императрица вызываетъ импровизированныхъ актеровъ въ Петербургъ, и здѣсь, при ближайшемъ участіи Сумарокова, устраивается постоянный русскій театръ. Колыбель этого новаго театра была гробомъ стараго,—и нельзя сказать, что такая колыбель не пристала этому новому театру съ его новою драматическою литературой, которая, въ сущности, была мертворожденнымъ дѣтищемъ французскаго классицизма. Но въ этомъ гробу таились зародыши новой жизни, которые пробились на свѣтъ въ произведеніяхъ нашихъ драматическихъ писателей конца прошлаго вѣка и мало по малу оживили нашу сцену. Это были завѣщанныя старымъ театромъ новому животворныя начала народности.

ДОПОЛНЕНІЯ И ПОПРАВКИ.

Къ стр. 62. Къ библіографіи школьныхъ пьесъ изъ учебной жизни см. еще: F. Herm. Meyer, Studentica. Leben und Sitten deutscher Studenten früherer Jahrhunderte. Leipz. 1857.—Erich Schmidt, Komödien von Studentenleben aus dem XVI und XVII Jahrh. Leibz. 1880.—L. Massebieau, De Ravisii Textoris comoediis, seu de comoediis collegiorum in Gallia, praesertim ineunte XVI seculo. Paris 1878.

Къ стр. 89—92. Монологи вертеннаго запорожца нѣсколько напоминаютъ вирши подъ старинными изображеніями казаковъ, приведенныя Д. И. Эварницкимъ въ его сочиненіи: „Запорожье въ остаткахъ старины и преданіяхъ народа", Спб. 1888, I, 74—75.

Къ стр. 93—94. Къ бѣлорусскому типу вертепнаго дѣйства подходитъ подобное же представленіе, донынѣ существующее въ Смоленской губерніи. См. статью С. Тимофѣева: „Остатки вертепной драмы въ Смоленской губ." въ Смоленск. Вѣстникѣ 1887, №№ 150—153; ср. Кіевск. Стар. 1884, № 3, стр. 664. Свѣтская часть представленія начинается здѣсь тѣмъ, что на сцену выѣзжаютъ два всадника, разъѣзжаютъ нѣсколько времени и затѣмъ оба, столкнувшись копьями, падаютъ. Въ это время хоръ поетъ:

Александръ Македонскій,
Царь Породинскій,
Побивайте вы насъ, насъ, насъ!

„Славное побоище" Александра Македонскаго съ царемъ Поромъ индійскимъ извѣстно у насъ и по лубочнымъ картинкамъ: и здѣсь также изображаются два всадника, скачущіе другъ на друга съ копьями на перевѣсъ. См. Ровинскаго, Рус. нар. кар., II, 8—12; IV, 366—373.

Къ стр. 113—114. Сопоставленіе библейской исторіи Іосифа съ исторіею Страстей Христовыхъ, совершенно подобное нашему „Дѣйствію на Страсти" (по композиціи), представляетъ пьеса аугсбургскаго драматурга Андрея Diether'а († 1561) „Historia sacra Joseph, quae nobis praeclarum divinae providentiae et passionis Christi Redemptoris, charitatisque Josephi, pudicissimi adolescentis exemplar demonstrat, jam denuo ex Bibliis in formam comoediae reducta et edita". Augustae 1544.

Въ нашемъ „Дѣйствіи“ Вражда и фуріи возбуждаютъ братьевъ противъ Іосифа. Подобный же мотивъ находимъ въ испанской Tragedia llamada Josefina, соч. Micael de Carvajal, 1546 (изд. Manuel Cañate для Sociedad de bibliofilos españoles, 1870). Здѣсь Jnvidia, furia infernal, жалуется, что семья Іакова не покоряется ея волѣ, которой подвластенъ весь міръ, и заклинаетъ адскихъ духовъ придти къ ней на помощь:

Tú Lucifer me engendraste,
Tú Soberbia eres mi madre,
Ayuadme madre y padre,
En este tan gran contraste.

Являются четыре фуріи, которыхъ она и посылаетъ возбудить вражду братьевъ противъ Іосифа.

Къ стр. 128. Первое изданіе комедіи: Acolastus, hoc est de filio prodigo вышло въ 1529 г. затѣмъ, въ теченіе 12 лѣтъ, она имѣла до 40 изданій. Авторомъ этой пьесы былъ Guilielmus Gnaphaeus (Wilhelm van de Voldersgroft, 1493—1568). О немъ см. Roodhuyzen, Het leven van G. Gnaphaeus. Amst. 1858.

Къ стр. 136. Подлинный текстъ грамотъ курфирста Іоанна-Георга и герцога Христіана напечатанъ въ Büsching's Magazin für die neue Historie und Geographie, XI, 525 — 528; но здѣсь грамота курфирста помѣчена 22 января 1668 года и, слѣдовательно, относится не къ первой, а ко второй поѣздкѣ Грегори въ Саксонію. Приводимъ отзывъ о Грегори, цитированный нами въ переводѣ: „...Amore Verbi Divini sponte exul factus, se ipsum exinaniens, patriam, domum paternam, cognatos et consanguineos lubens relinquit, et vitam suam per immensa itinera multis periculis exponit, non alio fine, quam ut vocationi Divinae obsequatur et fidem, quam de suo reditu dedit, salvam et illibatam conservet“.

Къ стр. 141. Замѣченное въ скобкахъ о сынѣ доктора Блюментроста невѣрно: архіатеръ Петра Великаго, Іоганъ-Деодатъ Блюментростъ, родился въ 1669 году, всего за три года до начала русскаго театра; президентомъ же Академіи былъ младшій его братъ, Лаврентій, род. въ 1672 г. Въ представленіи „Артаксерксова дѣйства“ участвовалъ, вѣроятно, второй сынъ лейбъ-медика, Лаврентій-Христіанъ, бывшій впослѣдствіи врачемъ у великихъ княженъ. Впрочемъ, генеалогія Блюментростовъ крайне спутана. См. Рихтера, Ист. медицины въ Россіи, II, 252, 256, и Пекарскаго, Ист. Акад., I, 2.

Къ стр. 164. Пьеса о Юдиѳи и Олофернѣ была одною изъ самыхъ популярныхъ кукольныхъ комедій въ Англіи XVII и начала XVIII вѣка. См. H. Morley, Memoirs of Bartholomew fair, Lond. s. a., p. 188, 307.

Къ стр. 184. Зрѣлища въ родѣ размозженной головы Баязета считались въ то время однимъ изъ самыхъ сильныхъ сценическихъ эффектовъ. Въ трагедіи: „Unzeitiger Vorwitz“ Амандусъ, желая при содѣйствіи своего друга испытать вѣрность своей жены, доводитъ послѣднюю до самоубійства. Узнавъ объ этомъ, онъ бьется головой объ стѣну, „dass das Blut unter dem Hute herfürläuft“, и повторяетъ этотъ пріемъ до тѣхъ поръ, пока не падаетъ мертвымъ. Подобныя дѣйствія старались производить какъ можно нагляднѣе

и натуральнѣе. Въ трагедіи „О незаконной любви короля Манталора“ королю наносятъ ударъ саблей по головѣ, такъ что онъ падаетъ; въ текстѣ пьесы замѣчено, что здѣсь необходимо устроить подъ шляпою приспособленіе, „чтобы шла кровь“. Подобными приспособленіями достигалась значительная степень реализма въ изображеніи кровавыхъ сценъ, которыми такъ богаты „англійскія комедіи“. Пузырь, наполненный кровью, былъ для нихъ столь же необходимою принадлежностью, какъ и погремушка клоуна. См. Genée, Lehr—und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berl. 1882, S. 280—281.

Къ стр. 199. Грегори умеръ въ іюнѣ 1675 года. Сынъ его, Іоганнъ-Готфридъ (род. въ Москвѣ 1673, ум. 1740) изучалъ въ Германіи фармацію и съ 1700 г. завелъ въ Нѣмецкой слободѣ первую частную аптеку. У него былъ сынъ, тоже Іоганнъ-Готфридъ, докторъ въ Москвѣ. См. Рихтера, Ист. медиц., II, 352; III, 194, 189—190. Д. А. Ровинскій въ своемъ Словарѣ рус. гравированныхъ портретовъ (стр. 192) указываетъ портретъ пастора Грегори.

Къ стр. 262—263. Книга Giliberti, напечатанная въ 1652 г. въ Неаполѣ, теперь, повидимому, уже не существуетъ. Объ итальянской арлекинадѣ 1657 года см. Otto Jahn, Mozart (1859), IV, 335—337; Herrig's Archiv (1880), 34 Jahrg., Bd. 63, 10. Содержаніе пьесъ Доримона и де-Вилье подробно передано у Engel'я, Die Don-Juan-Sage auf der Bühne (1887), S. 46—59. См. также Sammlung französischer Neudrucke, herausg. v. Karl Vollmöller. I. De Villiers, Le festin de Pierre ou le fils criminel. Neue Ausgabe v. Knörich. Heilbronn 1881. Въ Германіи кукольная комедія о Донъ-Жуанѣ (въ различныхъ редакціяхъ) разыгрывалась еще въ 30-хъ годахъ текущаго столѣтія См. Engel, Deutsche Puppenkomödien, Heft III (1875).

УКАЗАТЕЛЬ

Августъ, курфирстъ саксонскій, 321.
Авраамій, еп. суздальскій, 29—33, 35, 78.
Адамъ и Ева на сценѣ, 79, 94, 119, 147, 159, 175, 188—197, 371.
Аддисонъ, 151.
Адъ на сценѣ, 105, 108, 121—122, 316.
Айреръ, Яковъ, 152, 312.
Академія Кіевская, 7, 103—121, 358—375.
Академія Московская, 8, 108, 121—129, 308—357.
Актеры нѣмецкіе при Петрѣ В., 209.
— русскіе при Алексѣѣ Михайл., 145—146.
— русскіе при Петрѣ В., 213—215.
— странствующіе въ Германіи, 227—228, 234—235.
Александръ Македонскій, 234, 236, 265.
Алексѣй Божій человѣкъ, комедія, 104—112, 156, 371, 372.
Алексѣй Михайловичъ, царь, 8, 109, 112, 122, 123, 128, 130—134, 141, 142, 144—146, 156—159, 162, 163, 169, 174, 199, 211, 378.
Амосовъ, Романъ, актеръ, 213.
Анаграмма, 323—324.
Аника-воинъ, 296—298, 318, 343.
Анна Ивановна, императрица, 217, 348, 354, 355.
Антоній Стаховскій, митр., 119.
Арзасъ и Рамира, повѣсть, 293.
Арій, 36.
Арсеньева, Т. И., 201.
Аѳонька, игра, 13, 27.

Баниза Азіатская, романъ, 278.
Баринъ, игра, 12.
Барсовъ, Е. В., 3, 198, 199.
Барыка, Петръ, 67, 71.
Бассевичъ, 205, 222, 259.
Бауманъ, Ник., генералъ, 135—139.
Баязетъ и Тамерланъ, комедія, 147, 158, 180—188, 236, 237.
Бедо, Жюльенъ, актеръ, 254, 255, 263.
Безсоновъ, П. А., 93, 94, 293.
Бейдляръ, Яганъ Мортонъ, актеръ, 209, 214.
Белькари, Фео, 31, 32.
Бергхольцъ, камеръ-юнкеръ, 217, 218, 265, 294.
Бернардъ Клервоскій, 194, 195.
Берхта, 80.
Бетлейка, 93.
Бидло, д-ръ, 218, 292.
Благовѣщеніе, мистерія, 30, 79.
Блудный сынъ, комедія, 66, 122, 123—129, 154, 343.
Блюментростъ, Лаврентій, 135, 137, 139, 141.
Боккачіо, 278.
Боковъ, П., актеръ, 213.
Буслаевъ, Ѳ., актеръ, 213.
Буслаевъ, Ѳ. И., проф., 315.
Бухнеръ, Августъ, 198.

Вальсамонъ, патр., 37.
Васильевъ, Ив., актеръ, 213.
Веберъ, мекленб. резидентъ, 205, 219, 222, 349.
Вертепъ, 20, 29, 78, 80—94, 95—98, 293, 295—297, 378.
Веселовскій, Александръ Н., 17, 18, 30.
Веселовскій, Алексѣй Н., 3, 172, 198, 204, 209, 219.
Весна и весенніе обряды, 15, 16.
Вецель, 187.
Wirthschaften, 207.
Виртъ, М., актеръ, 209.
Вознесеніе, мистерія, 30, 31.
Войцицкій, 111.

Волковъ, Ѳ. Г., 52, 118, 380.
Вондель, Іостъ, 224, 229.
Воробушекъ, игра, 25.
Врата торжественныя, 327—328, 330—334, 336—337.
Выговскій, гетманъ, 112, 135.

Гаваттовичъ, Яковъ, 69—71.
Гаеръ въ интермедіяхъ, 293, 294.
Галаганъ, Г. П., 89.
Гансвурстъ, 151, 152, 161—162, 167, 169, 188, 231—233, 235, 238, 251, 264, 294, 377.
Гасенкрухъ, Тимоѳей, игрецъ, 141, 156, 198.
Гедеонъ Грембецкій, префектъ м. ак., 218.
Гедеонъ Криновскій, 346.
Геновева, комедія, 234, 236, 265—266, 301.
Генрихъ-Юліусъ, герц. Брауншвейгскій, 148, 152.
Гервинусъ, 237.
Гёте, 105.
Гмелинъ, І. Г., 118, 119.
Гнѣвышевъ, П., актеръ, 213.
Гнѣдичъ, Н. И., 359.
Голицынъ, кн. В. В., 204.
Голицынъ, кн. Д. М., 267.
Голицынъ, кн. М. А., 198.
Голіаѳъ, 79, 198, 199, 338, 339, 340.
Головинъ, Ѳ. А., бояринъ, 210, 211, 213—216, 261.
Голубинскій, Е. Е., проф., 18, 44.
Гольбергъ, 258.
Гольдони, 247.
Гоносъ, дурацкая персона, 20.
Гордонъ, кукольникъ, 209.
Горка, Лаврентій, 55, 368—370.
Госенъ, Фр., актеръ, 142.
Госпитальный театръ, 218, 222, 289—293.
Грегори, І. Г., 119, 134—147, 158—199, 235, 237, 378, 379.
Грибоѣдовъ, С. Ѳ., полковникъ, 204.
Грифіусъ, Андрей, 224, 225, 246, 301.
Грѣшникъ, кающійся, комедія, 117—118.
Гуманисты, 47—48.
Гутовскій, Симонъ, органистъ, 141, 198.
Гуторовскій, Б., актеръ, 213.
Гюбнеръ, Георгъ, переводчикъ, 141.

Давидъ, царь. Комедіи о немъ, 79, 198, 199, 307—308, 337, 338, 340.
Даніилъ, пророкъ, 123, 321, 322.
Данте, 54.
Дафна, опера, 237, 302—305.
Де-Вилльe, 263, 264.
Девріенъ, 153.
Джилиберти, 262, 263.
Димитрій Ростовскій, св., 95—102, 108, 113, 114, 117, 313, 316, 326, 346—347, 351, 371, 372.
Димитрій Самозванецъ, 121.
Дмитревскій, И. А., 118, 202.
Довгалевскій, Митрофанъ, 119, 371, 374.
Докторъ, игра, 13, 93.
Долговъ, П., актеръ, 213.
Долгорукій, кн. Ю. А., 204.
Донъ-Жуанъ, комедія, 234, 236, 237, 262—265.
Доримонъ, 262, 263.
Драгыя смѣяныя, комедія, 271—277.
Драма, ея сущность и развитіе, 4—6, 9, 375.
— ученая, 224—226.
— школьная, 7, 8, 35, 47—129, 147, 308—375, 376, 378.
Дьяволъ, 19, 67, 79, 80, 84, 85, 86, 89, 90, 96, 101, 117, 118, 120, 192, 193, 195, 367.
Дѣйства:
Артаксерксово, 141—142, 155, 157, 159—162.
Главныя (H. и St.-Actionen), 169, 187, 231—233.
О Георгіи и Плакидѣ, 306.
О св. мч. Евдокіи, 306.
Темиръ-Аксаково, 147, 158, 180—188, 218, 236, 237.
Торжественныя, 52, 322—340.
Церковныя, 6, 35—46, 320, 322.
Школьныя, 47—129, 147, 308—375, 376, 378.
Дѣйствіе на Страсти Христовы, 112—115, 370, 371.

Евгеній (Болховитиновъ), митр., 103.
Евдонъ и Береа, романъ, 278—279, 289, 293.
Евсѣевъ, Г., актеръ, 213.
Егоровъ, М., актеръ, 213.
Езекія, комедія, 349.
Езовскій, М., актеръ, 209.
Екатерина I, императрица, 220.
Екатерина Ивановна, герцогиня, 217.
Елизавета Петровна, императрица, 118, 349, 353, 354, 355.

Жидъ въ интермедіяхъ, 66, 77, 84, 88, 90, 93, 344.
Жоделетъ, 253—261.

Забѣлинъ, И. Е., 3, 130, 162, 173, 200, 202, 349.
Заинька, игра, 25.
Зима, 15.
Зосима, митр., 35.

Ивановъ, Н., актеръ, 146.
Ивановъ, Р., актеръ, 146.
Иванъ Халдѣевичъ, воевода, 44.
Игры драматическаго характера, 6, 9, 24—28.
Игуменъ, игра, 27.
Избрантъ, Елизарій, 164, 174.
Измайловъ, посолъ, 212.
Измѣна (Ужасная), комедія, 309—319.
Изображеніе (Страшное) второго пришествія, 320—322.
Изопольскій, Э., 82.
Ильинскій, Д., 302.
Иммессенъ, Арнольдъ, 191.
Инглисъ, Петръ, декораторъ, 141, 143, 157.
Индрикъ и Меленда, комедія, 279—289.
Интермедіи, 7, 56, 65—78, 82, 83, 95, 97, 98, 109, 124, 294, 297, 340—345, 374.
Иродъ, 78, 79, 83, 84—86, 87, 96, 99, 100, 101, 108, 120, 313.
Исидоръ, митр., 29.
Искупленіе человѣка, комедія, 119.
Ифландъ, 52.

Іаковъ, герцогъ курляндскій, 133.
Іезуиты, 50—53, 58—59, 61, 66, 76, 111, 112, 114, 120, 121, 176, 303, 319, 371, 372.
Іоакимъ, патріархъ, 39, 41.
Іоаннъ-Георгъ II, курфирстъ саксонскій, 136, 137.
Іоаннъ-Георгъ III, курфирстъ саксонскій, 233.
Іовъ Борецкій, митр., 112.
Іосифъ, комедія, 66, 75, 113, 147, 158, 176—180, 187, 368—370, 371.
Іудиѳь, комедія, 33, 145, 146, 156, 157, 162—175, 184, 186.

Казакъ въ интермедіяхъ, 77, 88—92, 374.
Казри, Евѳимій, 37.
Каинъ, Ванька. 293.
Каинъ и Авель. 79, 113.
Калачевъ, Н. В. 3.
Кальдеронъ, 246, 255, 257, 260.
Кантемиръ, Дм. 326.
Канты, 67, 98, 114, 313.
Карамзинъ, Н. М. 202, 203.
Каремъ, паломникъ. 41.
Карлейль, гр., англ. посолъ. 133.
Карлъ XII, король Шведскій. 232, 333, 339.
Картинки, лубочныя. 13, 15, 19, 50, 95, 123, 125, 316—317.
Каусинъ, Н. 59.
Кедринъ, 37.
Келулларій, Мих. 41.
Киръ и Томира, комедія. 289—292.
Клейнъ («Исторія драмы»). 32, 246, 247, 251.
Клоунъ въ англійской комедіи. 149, 150, 151—154.
Козловскій, кн. Г. А. 204.
Комарской, Як. актеръ. 213.
Комедіи англійскія. 140, 147—155, 159, 160, 164, 165, 167, 170, 177, 180, 225—227, 278, 376.
— перечневыя. 235, 236, 257, 268.
— тріумфальныя. 52, 221, 327—340,
Комедія, употребленіе этого слова. 54, 55, 59—60.
Кондратовичъ (Сырокомля). 53.
Кондратовъ, Н., актеръ. 213.
Кони, Ѳ. А. 203, 204.
Кониссій, Георгій. 55, 374.
Константинъ Мономахъ, императоръ. 41.
Кормартенъ, Христофоръ. 228—229.
Корнель, Пьеръ. 228, 229, 237, 255, 257, 259, 260, 261.
Корнель, Томасъ 255.
Король самоѣдскій, шутъ. 272—273.
Корчминъ. 216.
Кострома, игра. 17.
Костюмы. 213—214, 216—217, 314—317, 348.
Кошелевъ, В., актеръ. 213.
Крашевскій, И. І. 77.
Кубасовъ, Н., актеръ. 213.
Кудесники. 11.
Кузьминъ, Ив., актеръ. 213.
Кузьмичевскій, П. 70.
Кукольный театръ. 20, 81—95, 151, 188, 233, 234—235.
Кунстъ, Анна. 209, 214.
Кунстъ, Іоганъ-Христіанъ. 208—214, 215, 219, 221, 233, 235, 237, 246, 265, 266, 267, 268, 272, 276, 278, 289, 292, 301, 319, 324, 379.

Лазарь на сценѣ. 309, 311—313, 317, 371.
Лангъ, іезуитъ. 61, 62, 314—315.
Ланчинскій, посолъ въ Вѣнѣ. 219.
Лейстеръ, гр. 148.
Лёнъ, игра. 26.
Леонтьевъ, посолъ въ Польшѣ. 33.
Леопольдъ, императоръ. 207.
Лефортъ, Ф. Я. 212.
Лещинскій, Станиславъ. 324, 337.
Лизекъ, 158.
Линау, Герардъ, учитель. 138.
Литература исторіи рус. театра. 3.
Лихачевъ, В. Б., посолъ. 33—34.
Лодка, игра. 11, 299—300.
Ломоносовъ, М. В. 9, 353.
Лопатинскій, Ѳеофилактъ. 338.

Левенштейнъ, Д.-К. 224, 225, 237—246, 301.
Лука, Жидята, архіеп. 10.
Львовъ, кн. А. М. 33.
Лѣто. 16.
Лютеръ, Мартинъ, 47, 48, 50, 175.
Ляпуновъ, С., подьячій. 209, 210.
Ляскоронскій, Сильвестръ. 119.

Маасъ, Титусъ, комедіантъ. 288.
Маврикій, императоръ. 36.
Мазепа, Ив. 338, 339, 364.
Макарій, патр. 39.
Макаровъ, кабинетъ-секретарь. 219.
Макіавелли. 333, 338.
Максимиліанъ, царь, комедія. 295—297.
Максимовичъ, Іоаннъ. 338.
Максимовъ, Т., актеръ. 146.
Макъ, игра. 26.
Малиновскій, А. Ѳ. 202.
Мангольдтъ, Марксъ. 153.
Маннъ, принципалъ. 220.
Марло, Хр. 155, 180, 181, 183.
Масляница. 15, 63—65.
Матвѣевъ, Арт. С. 132, 133, 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 157, 162, 174, 198, 200.
Медвѣдь. 11.
Мелани. 255.
Меланхтонъ. 47, 48.
Мельхиседекъ. 94.
Меншиковъ, кн. А. Д., на сценѣ. 233.
Мистерія. 6, 7, 30—32, 376.
Михайловъ, Юрій, учитель. 141, 142, 197.
Мольеръ:
«Амфитріонъ». 34, 155, 232, 236, 267—271.
«Врачъ поневолѣ». 202, 203, 205, 236, 271.
«Донъ-Жуанъ». 262, 263.
«Драгія смѣяныя». 254, 255, 271—277.
«Продѣлки Скапена». 74.
Упом. 155, 233, 234, 254, 255, 258.
Монтэгью, леди. 232.
Морицъ, ландграфъ гессенскій. 148.
Москолудство. 10.
Мудрость Предвѣчная, комедія. 116—117, 371.
Мужикъ въ интермедіяхъ. 66—67, 68—77, 92, 93, 109, 341—342, 374.
Музыканты въ Москвѣ. 212.
Мѣшалкинъ, В., подьячій. 145—146.

Навуходоносоръ, комедія. 45, 122—123, 170—171, 172, 173.
Наталья Алексѣевна, царевна. 119, 205, 216, 217, 219, 222, 329.
Наталья Кирилловна, царица. 132, 156, 162.
Невѣжинъ, Іовъ, актеръ. 213.
Нехорошевскій, М., граверъ. 45.
Ницъ, К., актеръ. 209.
Новиковъ, Н. И. 38.
Носовъ, Ив. 2, 118, 204.

Обряды драматическаго характера. 9, 17, 22—23, 28.
Овесъ, игра. 26.
Огинскій, кн. Г. 212.
Одоевскій, кн. Н. И. 200.
Окрутники. 11, 43.
Олеарій. 20, 41, 43, 344.
Опахиванье. 17.
Опера. 302.
Ониръ, М. 164, 224, 302.
Ординъ-Нащокинъ, бояринъ. 132.
Островскій, А. Н. 300.

Пансій Лигаридъ. 139.
Памміанъ, комедія. 234, 236, 246.
Парамошка, дурацкая персона. 20.
Паскати, Іеремія. 302.
Пассія, 53, 112, 114.
Пасха, 79, 118.
Паульсонъ, Анна, актриса. 134.
Пекарскій, П. П. 3, 109, 265, 307, 344, 394.
Петрарка. 54.
Петровъ, Н. И., проф. 3, 371.
Петрушка, кукольная комедія. 20.
Петръ Великій, императоръ. 8, 121, 140, 201, 203, 205, 207, 210, 219, 259, 272, 319, 321, 323—340, 364, 378, 379.
Петръ Златые-Ключи, романъ. 260—261.
Пещное дѣйство. 42—46, 122, 123.
Пикаръ, П., граверъ. 125, 128.
Пикельгерингъ. 152—154, 181, 184, 185, 186, 231, 236, 237, 253—261.
Пѣтики старинныя. 55—56, 59, 65.
Плавтъ. 48, 49, 51, 55.
Плантинъ, Іог., актеръ. 209.
Платонъ (Левшинъ), митр. 346.
Полякъ въ интермедіяхъ 84, 88—89, 374.
Понтанъ, Ак. 55, 59.
Поповъ, А. Н., проф. 3.
Потаповъ, Ив., актеръ. 213.
Потемкинъ, посолъ въ Парижѣ. 34.
Прасковья Ѳеодоровна, царица. 217.
Прельщенный любящій, комедія. 236.
Преніе души съ тѣломъ 317—318.
— о вѣрѣ христіанской и жидовской 74—75.
— райское (procès de paradis) 193, 194.
Проестевъ, посолъ въ Польшѣ. 33.

Прокоповичъ, Ѳеофанъ. 55, 103, 121, 329, 345, 348, 358—368, 373.
Просо, игра. 26.
Пушкинъ, А. С. 2[illegible].
Пылинскій, Е. 76, 84.
Пыпинъ, А. Н. 286.

Раекъ. 94, 95, 294, 378.
Рай на сценѣ. 105, 108, 316.
Райское дѣйство (Paradeisspiel). 79, 94, 117, 188, 191, 193.
Расинъ. 160.
Раскольникъ въ интермедіяхъ. 344.
Ревность православія, комедія. 328—334.
Рей, Николай. 177.
Рейтенфельсъ. 145, 156, 162, 197.
Рейхлинъ, I. 47, 48.
Римскія дѣянія. 70.
Рингуберъ, Лаврентій. 137, 139, 141, 142, 160.
Ринуччини. 198, 224, 302.
Ровинскій, Д. А. 15, 125, 129, 294.
Роданосъ Антонъ, актеръ. 209.
Рождество Христово. 78, 79, 80—102, 371.
Розмова о душѣ грѣшной, комедія. 119—120.
Ромодановскій, кн. Юрій Ив. 137, 138.
Ртищевъ, бояринъ. 132.
Ряженые. 10—14, 24.

Савиновъ, Андрей, протопопъ. 141.
Савосьна, дурацкая персона. 20.
Саксъ, Гансъ. 49, 54, 129, 159, 164, 176, 226.
Сарбѣвскій. 59.
Свадьба. 21—24.
Свобожденіе Ливоніи, комедія. 334—336.
Святки. 9—15.
Семинарія въ интермедіяхъ. 344—345.
Сигизмундъ III, король польскій. 172.
Симеонъ, еп. Солунскій. 44.
Симеонъ Полоцкій, 8, 45, 122—129, 130, 146, 172, 173, 200, 201.
Симеонъ, священникъ, 29.
Сіенкнектъ, Г., капельмейстеръ, 212.
Скалигеръ, Ю.-Ц., 55, 59.
Скарронъ, 255.
Скоморохи, 17—20, 23, 36, 74.
Скюдери, г-жа, 273, 276.
Смерть въ комедіяхъ, 85, 96, 101, 296, 297—298, 318, 342.
Смирновъ, Семенъ, актеръ, 213, 236, 268, 271.
Совѣстдралъ, 70, 151.
Совѣтовъ, М., актеръ, 213.
Солдатъ (москаль) въ интермедіяхъ, 88, 374.
Соломонъ, царь, комедія о немъ, 79, 93, 293—294.
Софонизба, драма, 236, 237—246.
Софья Алексѣевна, царевна, 201—203.
Спенсеръ, актеръ, 172.
Сплавскій, Якъ, 208—210.
Спѣваки русскіе, 212.
Старкей, Яковъ, актеръ, 209.
Степановъ, А., актеръ, 146.
Степановъ, Т., актеръ, 213.
Стефанотокосъ, драма, 349—357.
Страницкій, Іос., комедіантъ, 152, 233.
Страсти Христовы, 79, 112—115, 371.
Студентъ въ интермедіяхъ, 72—74.
Сужденіе (Завистное) и злое поведеніе демона, трактатъ, 195—196.
Сумароковъ, А. П., 9, 380.
Сусанна, комедія, 36.
Сципіо Африканъ, драма. 236, 237—246.
Сѣченовъ, Дмитрій, архіеп., 353, 357.
Сэквиллъ, Томасъ, 148.

Тамерланъ, комедія, 147, 158, 180—188, 218, 236, 237.
Твардовскій, панъ, въ интермедіяхъ, 84, 90.
Твардовскій, Самуилъ съ Скшипны, 303, 304.
Теленковъ, В., актеръ, 213.
Теллезъ (Тирсо де Молина), 262.
Теренцій. 47, 48, 49, 51, 55, 66.
Тетцель, 50.
Титманъ, 160.
Тихонравовъ, Н. С., 3, 14, 16, 103, 110, 111, 119, 147, 157, 169, 191, 192, 194, 195, 236, 264, 294, 297, 301, 307, 309, 340, 344, 345, 349, 362, 364.
Товія, комедія, 143, 147, 157, 175—176.
Торжество міра православнаго, комедія, 325—327.
Трагедія, 54, 60.
Тредіаковскій, В. К., 9, 348.
Трофимовичъ, Ѳеофанъ, 371, 373.
Туробойскій, Іосифъ, 330—332, 337.

Умовеніе ногъ, 37—39.
Ундольскій, В. М., 109.
Уничиженіе (Божіе) уничижителей, комедія, 337—340.
Унія. 67, 75—77, 87, 89, 91.

Фадемрехтъ, пасторъ, 135, 136.
Фанъ-Стаденъ, полковникъ, 133, 134, 144, 198.
Фарносъ, дурацкая персона, 20.
Фастнахтшпиль, 14, 19, 63, 65, 188.
Фаустъ, комедія, 235.
Фацеціи, 71.

Фельтенъ, Іог., 133, 134, 208, 227—230, 232, 233, 235, 237, 246, 262, 268, 271, 298, 376.
Фельтенъ, Катерина, 233.
Фердинандъ, кн. флорентинскій, 33—34.
Филатка, дурацкая персона, 20.
Филоѳей Лещинскій, митр., 119, 346.
Фирстъ, Отто, 214—216, 219, 221, 233, 235, 237, 265—267, 289, 292, 301, 379.
Флоринскій, Кириллъ, 353, 355, 357.
Фокеродтъ, пасторъ, 135, 136, 137, 138.
Франталпей и Мирандонъ, комедія, 236.
Фридрихъ II, король датскій, 148.
Фришлинъ, 48, 49, 50.

Халдеи, 43, 44, 123.
Хитрово, Б. М., 162, 200.
Хожденіе на осляти, 39—42.
Хороводъ, 24—28.
Храмина комидійная при Алексѣѣ Михайловичѣ, 140, 141, 142—145, 378—379.
— комидійная при Петрѣ Вел., 8, 210 — 213, 215, 216 — 217, 379—380.
Христіанъ I, курфирстъ саксонскій, 148.

Цари, игра, 13.
Царство міра, комедія, 322—324.
Цвѣтоносіе, 39—42.
Цыганъ въ интермедіяхъ, 84, 88, 93, 344.
Цѣна мѣстамъ въ комидійной храминѣ, 215.

Черничка, игра, 26.
Честный измѣнникъ, комедія, 236, 237, 246—253.
Чижинскій, Степанъ, 198.
Чиконьини, Джьячинто-Андреа, 246—252, 262, 301.
Чортъ, см. **Дьяволъ**.

Шакъ, гр. А. Ф., 255.
Шаховской, кн. А. А., 117—118, 201—203.
Шекспиръ, 148, 155, 160, 246, 266.
Школа театральная при Алексѣѣ Мих., 198, 199.
— театральная при Петрѣ Вел., 212—215.
Шляпкинъ, И. А., 163, 279, 309, 313.
Шмага, пьяный, актеръ, 213.
Шопка, 82, 87.
Шпильманы, 18.
Штелинъ, Д. Г., 114, 186, 201, 202, 204, 218, 220, 294, 351.
Шубартъ, К.-Ф., 62.
Шульгинъ, В. Д., 94.
Шуты, 19, 20, 43, 151—154, 161—162, 167—169.
Шухъ, Францъ, комедіантъ, 152.

Щербатовъ, кн. Д. Н., 204.

Эразмъ Роттердамскій, 47.
Эренбергъ, І.-К., 219.
Эрнстъ Благочестивый, 138.
Эсеирь, комедія, 140, 141, 142, 145, 146, 154, 157, 159 — 163, 167, 174, 175, 176, 351, 354.

Юлій Цезарь, комедія, 236, 266.
Юшкевичъ, Амвросій, 354.

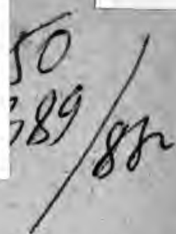
Яворскій, Стефанъ, 323, 325, 329, 335, 354, 357, 364.
Ягужинскій, 219.
Якоби, пасторъ, 135.
Яковлевъ, Д., актеръ, 213.
Ярило, 17.
Яселка, 82.
Ясинскій, Варлаамъ, 364.

Ѳеодоръ Алексѣевичъ, царь, 200.
Ѳеофилактъ, патр. константиноп., 37.
Ѳерамо, Яковъ, 194, 195.
Ѳома и Ерема, **дурацкія** персоны, 19—20.

ОПЕЧАТКИ.

Стран.	Строка сверху.	снизу.	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ читать:*
4	18	—	другнхъ	другихъ
5	—	1	кать	искать
8	—	5	XVII	XVIII
17	—	4	128—122	128—222
67	—	10	и популярными	популярными
83	22	—	эти шуточныя	шуточныя
87	23	—	польскій	чужой
115	19	—	также	такъ же
140	7	—	фельтеповской	фельтеновской
145	—	6	Ягапу	Ягану
152	8	—	мѣмецкихъ	нѣмецкихъ
235	3	—	трупами	труппами
264	—	2	gekommenum	gekommen um
275	—	5	Винэ	Вино

Кромѣ того, на стр. 47 вмѣсто гл. II должно поставить III и на стр. 207 вмѣсто IV — VI.



DATE DUE